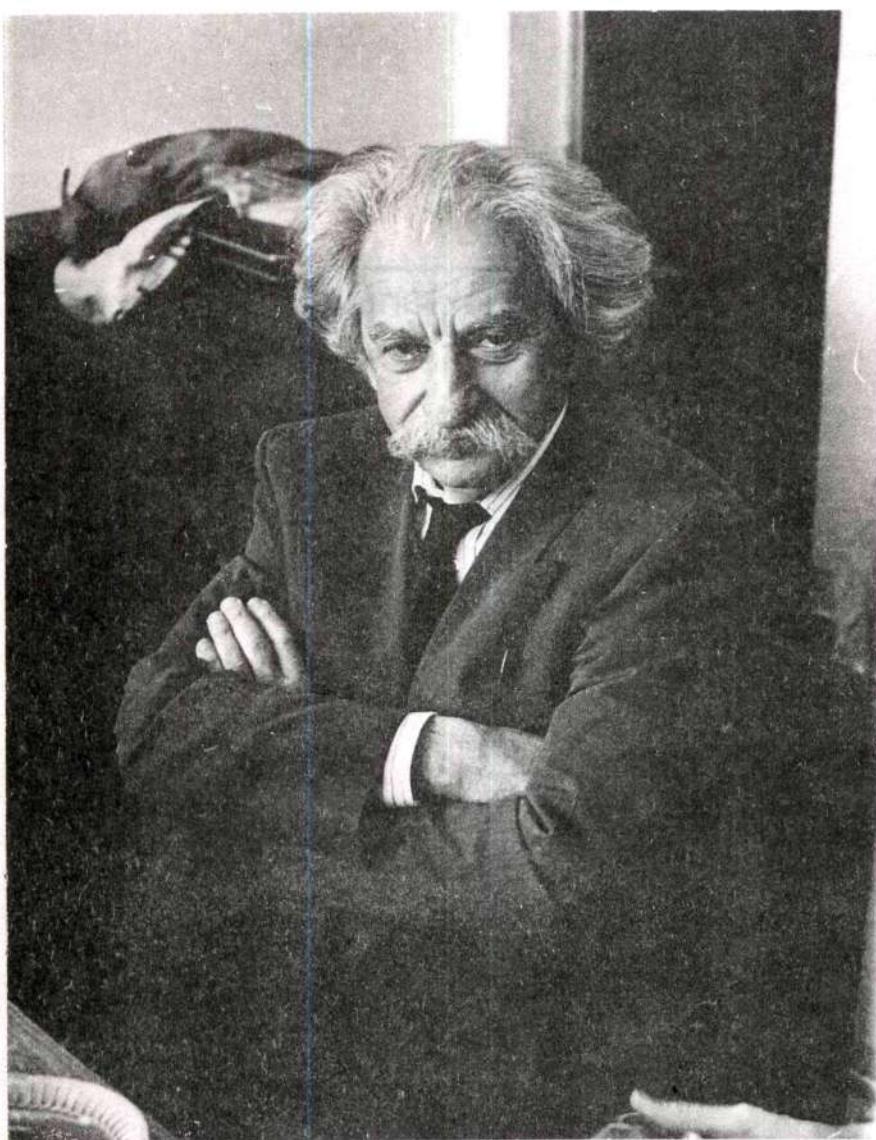


83.3(2=Ryc)  
180

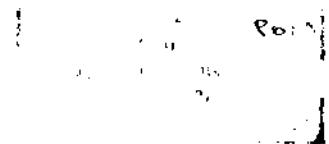
Ю. М. ЛОТМАН  
ИЗБРАННЫЕ  
СТАТЬИ  
III





**Ю.М.ЛОТМАН**

**ИЗБРАННЫЕ  
СТАТЬИ**



# Ю.М. ЛОТМАН

## ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ в трех томах

*Издание выходит при содействии  
Фонда Сороса — Фонда открытой Эстонии*

*This edition is published with the support  
of The Soros Foundations — Open Estonia Foundation*

Таллинн  
«Александра»

# Ю.М.ЛОТМАН

## ТОМ III

Статьи по истории русской литературы

Теория и семиотика других искусств

Механизмы культуры

Мелкие заметки

Таллинн  
«Александра»  
1993

# СОДЕРЖАНИЕ

## СТАТЬИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (продолжение)

✓ Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова .....	9
Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель») .....	24
Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») .....	35
Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов .....	49
Сюжетное пространство русского романа XIX столетия ..	91
«Звонячи в прадьднюю славу» .....	107
Об оппозиции «честь»—«слава» в светских текстах Киевского периода .....	111
Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах Киевского периода .....	121
Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция .....	127
К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России .....	138
Поэтический мир Тютчева .....	145
Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») .....	172
Блок и народная культура города .....	185
Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) (совместно с Б. А. Успенским) .....	201
Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» (совместно с М. Ю. Лотманом) .....	213
«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока (совместно с З. Г. Минц) .....	246
Междуд веществом и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») (совместно с М. Ю. Лотманом) .....	294

## ТЕОРИЯ И СЕМИОТИКА ДРУГИХ ИСКУССТВ

Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) . . . . .	308
Художественный ансамбль как бытовое пространство . . . . .	316
О языке мультипликационных фильмов . . . . .	323

## МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРЫ

О семиотическом механизме культуры (совместно с Б. А. Успенским) . . . . .	326
«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры . . . . .	345
Архаисты-просветители . . . . .	356
Культура как субъект и сама-себе объект . . . . .	368
Условность в искусстве (совместно с Б. А. Успенским) . . . . .	376
<u>Массовая литература как историко-культурная проблема</u> . . . . .	380

## МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ

Об одном темном месте в письме Григория Сковороды . . . . .	389
«Смесь обезьяны с тигром» . . . . .	391
Речевая маска Слюния . . . . .	394
Три заметки о Пушкине	
1. «Когда же черт возьмет тебя» . . . . .	396
2. Почему море в мужском роде? . . . . .	399
3. «Задумчивый Вампир» и «Влюбленный бес» . . . . .	402
Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру . . . . .	406
К проблеме «Данте и Пушкин» . . . . .	409
Несколько заметок к проблеме «Пушкин и французская литература»	
1. У истока сюжета о Клеопатре . . . . .	412
2. Еще о «славной шутке» мадам де Сталь . . . . .	414
3. Пушкин и «Historiettes» Талемана де Рео . . . . .	416
Пушкин и поэты французского либертинажа XVII века (К постановке проблемы) . . . . .	420
К проблеме «Пушкин и переписка аббата Гальяни» . . . . .	425
Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн» (Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»?) . . . . .	428
К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи . . . . .	430 —
Послесловие . . . . .	439
Список трудов Ю. М. Лотмана (Л. Киселева) . . . . .	441
Summary (М. Лотман) . . . . .	483

# СТАТЬИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова

Тема Востока, образы восточной культуры сопровождали Лермонтова на всем протяжении его творчества. В этом сказалось переплетение многих стимулов — от общей «ориентальной» направленности европейского романтизма до обстоятельств биографии поэта и места «восточного вопроса» в политической жизни России 1830—1840-х гг. Однако в последние годы (даже, вернее, в последние месяцы) жизни поэта интерес этот приобрел очертания, которые теперь принято называть типологическими: Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и в связи с этим характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл.

Вся послепетровская культура, от переименования России в «Российские Европии» в «Гистории о российском матросе Василии Кориотском»<sup>1</sup> до категорического утверждения в «Наказе...» Екатерины II: «Россия есть страна европейская», была проникнута отождествлением понятий «просвещение» и «европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку правильным, согласно известному положению Декарта, «может быть лишь одно»<sup>2</sup>, всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков. Романтизм с его учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур.

Для Лермонтова середина 1830-х гг. сделалась в этом отношении временем перелома. Основные компоненты его художественного мира: трагически осмыщенная демоническая личность, идилический «ангельский» персонаж и сатирически изображаемые «другие люди», «толпа», «свет» — до этого времени трактовались как чисто психологические и вечные по своей природе. Вторая половина 1830-х гг. отмечена попытками разнообразных типологических осмыслений этих по-прежнему основных для Лермонтова образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние, достаточно определенное, наметилось лишь в самых последних произведениях поэта.

<sup>1</sup> Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965. С. 191.

<sup>2</sup> Декарт Р. Избр. произведения. [М.], 1950. С. 265.

Наиболее рано выявила хронологическая типология — распределение основных персонажей на шкале: прошедшее — настоящее — будущее (субъективно оно воспринималось как «историческое», хотя на самом деле было очень далеко от подлинно исторического типа сознания). Центральный персонаж лермонтовского художественного мира переносился в прошлое (причем черты трагического эгоизма в его облике сглаживались, а эпический героизм подчеркивался), образы сатирически изображаемой ничтожной толпы закреплялись за современностью, а «ангельский» образ окрашивался в утопические тона и относился к исходной и конечной точкам человеческой истории.

Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социологическую основу и вводила противопоставление: человек из народа — человек цивилизованного мира. Человек из народа, которого Лермонтов в самом раннем опыте — стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год...») попытался отождествить с демоническим героем (ср. также образ Вадима), в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий «простой человек»<sup>3</sup>.

Внутри этой типологической схемы произошло перераспределение признаков: герой, персонифицирующий народ, наследовал от «толпы» отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличностной традицией, отсутствие эгоистической жажды счастья, культа своей воли, потребности в личной славе и ужаса, внушаемого чувством мгновенности своего бытия. От «демонической личности» он унаследовал сильную волю, жажду деятельности. На перекрестке двух этих влияний трагическая личность превратилась в героическую и эпическую в своих высших проявлениях и героико-бытовую в своем обыденном существовании. С «демонической личностью» также произошли трансформации. Принесясь к современности, она сделалась частью «нынешнего племени», «нашего поколения». Слившись с «толпой», она стала карикатурой на самое себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменившись разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического характера, превратился в мелкое себялюбие. Черты высокого демонизма сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего современному поколению, и являющемуся среди него отщепенцем.

Весь комплекс философских идей, волновавших русское мыслящее общество в 1830-е гг., а особенно общение с приобретавшим свои начальные контуры ранним славянофильством<sup>4</sup>, поставили Лермонтова перед проблемой специфики исторической судьбы России. Размышления эти привели к возникновению третьей типологической модели. Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой, выступая как Запад для Востока и Восток для Запада. Одной из ранних попыток, — видимо, под влиянием С. А. Раевского, славянофильские симпатии которого уже начали в эту пору определяться, — коснуться этой проблематики была «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два

<sup>3</sup> См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 113—177.

<sup>4</sup> См.: Егоров Б. Ф. Славянофилы и Лермонтов // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 508—510 (здесь же основная литература вопроса).

героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеи устоев, традиции.

Не сводя к этому всей проблематики, нельзя все же не заметить, что конфликт «Песни...» окрашен в тона столкновения двух национально-культурных типов. Одним из источников, вдохновивших Лермонтова, как это бесспорно установлено, была былина о Маstryuke Temрюковиче из сборника Кирши Данилова. В этом тексте поединку придан совершенно отчетливый характер столкновения русских бойцов с «татарами», представляющими собирательный образ Востока.

А берет он, царь-государь,  
В той Золотой орде.  
У тово Темрюка-царя,  
У Темрюка Степановича,  
Он Марью Темрюковну,  
Сестру Маstryокову,  
Кулаву крымскую  
Царицу благоверную...  
(...)  
И взял в провожатые за ней  
Три стá татаринов,  
Четыре стá бухаринов,  
Пять сот черкашенинов<sup>5</sup>.

По-видимому, внимание Лермонтова было приковано к этой былине именно потому, что в основе ее — поединок между русским богатырем и черкесом, особенность, сюжетно сближающая ее с рядом замыслов Лермонтова. Фигура

...любимова шурина  
Маstryuka Temрюковича,  
Молодова черкашенина<sup>6</sup> —

превращена у Лермонтова в царского опричника Кирибеевича. И хоть он и просится у царя «в степи приволжские», чтобы сложить голову «на копье бусурманское»<sup>7</sup>, но не случайно Калашников называет его «бусурманский сын» (IV, 113). Антизес явно «восточного» имени Кирибеевич и подчеркнутой детали — креста с чудотворными мощами на груди Калашникова — оправдывает это название и делается одним из организующих стержней сцены поединка. Обращает на себя внимание то, что в основу антитезы характеров Кирибеевича и Калашникова положено противопоставление неукротимой и не признающей никаких законных преград воли одного и фаталистической веры в судьбу другого. В решительную минуту битвы:

<sup>5</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршию Даниловым. М.; Л., 1958. С. 32—33. Проблемы фольклоризма Лермонтова, в особенности в связи с «Песней про купца Калашникова», детально рассмотрены в работе В. Э. Вацуро (см. раздел «Лермонтов» в кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976), где также дан обзор литературы вопроса.

<sup>6</sup> Там же. С. 33.

<sup>7</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 105. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

...подумал Степан Парамонович:  
 «Чему быть суждено, то и сбудется;  
 Постою за правду до последнева!» (IV, 114)

Дальнейшее оформление национально-культурной типологии в сознании Лермонтова будет происходить позже — в последние годы его жизни. В этот период характеристики, в общих чертах, примут следующий вид — определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова станет именно фатализм:

Судьбе как турок иль татарин  
 За всё я ровно благодарен;  
 У бога счастья не прошу  
 И молча зло переношу.  
 Быть может, небеса востока  
 Меня с ученьем их пророка  
 Невольно сблизили (II, 167).

В «Ашик-Керибе» психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: «...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» (VI, 201). Если «Ашик-Кериб» имеет подзаголовок «Турецкая сказка», то «Три пальмы» помечены Лермонтовым как «Восточное сказание». Здесь попытка возроптать против предназначения и просить «у бога счастья» наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность человека Запада. Два полюса романтического сознания — гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность — распределяются между Западом и Востоком. Образом западной культуры становится Наполеон, чья фигура вновь привлекает внимание Лермонтова в то время, когда романтический культ Наполеона уже ушел для него в прошлое («Воздушный корабль», «Последнее новоселье»).

Если в ранней «Эпитафии Наполеона» Лермонтов, цитируя Пушкина («Полтава»), называет Наполеона «муж рока» и развивает эту тему: «...над тобою рок» (I, 104), то в балладе «Воздушный корабль» Наполеон — борец с судьбой, а не исполнитель ее воли:

Зовет он любезного сына,  
 Опору в превратной судьбе... (II, 153; здесь и далее курсив  
 в цитатах мой. — Ю. Л.)<sup>8</sup>

Величие, слава, гений — черты той романтической культуры, которая воспринимается теперь как антитеза Востоку.

Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют гернической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в «Фаталисте»: «...мне стало смешно, когда я вслomнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампады, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними,

<sup>8</sup> Сопоставление этих двух текстов, но в ином аспекте, см. в заметке Е. М. Пульхритовой «Воздушный корабль» (Лермонтовская энциклопедия. С. 91).

как огонек, зажжённый на краю леса беспечным странником. Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!» (VI, 343)

Альтернатива мужества, связанного с верой в предназначение рока, и мужества вопреки року отражала философские раздумья эпохи и выражалась, например, в стихотворении Тютчева «Два голоса».

Однако в типологию культур у Лермонтова включался еще один признак — возрастной. Наивному, дикому и отмеченному силой и деятельностью периода молодости противостоит дряхлость, упадок. Именно таково нынешнее состояние и Востока и Запада. О дряхлости Запада Лермонтов впервые заговорил в «Умирающем гладиаторе». Здесь в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», «старость» («К могиле клонишься...», «пред кончиною»). Старость отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаяньем «без веры, без надежды», сожалением — целой целью отсутствий. Это же объясняет, казалось бы, необъяснимый оксюморон «Последнего новоселья»:

Мне хочется сказать великому народу:  
Ты жалкий и пустой народ! (II, 182)

Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картины ее Лермонтов нарисовал в стихотворении «Спор»:

Род людской там спит глубоко  
Уж девятый век.  
⟨...⟩  
Все, что здесь доступно оку,  
Спит, покой целя...  
Нет! не дряхлому Востоку  
Покорить меня!. (II, 194)

Однако противопоставление (и сопоставление) Востока и Запада нужно было Лермонтову не само по себе — с помощью этого контраста он надеялся выявить сущность русской культуры.

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?»<sup>9</sup>

То, что именно Наполеону Грибоедов отдавал эти мысли, не случайно. Для поколения декабристов, Грибоедова и Пушкина с 1812 г. начиналось вступление России в мировую историю. В этом смысле слов Пушкина, обращенных к Наполеону:

Хвала! он русскому народу  
Высокий жребий указал...<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1911. Т. I. С. 262.

<sup>10</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2. Кн. I. С. 216. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

В этом же причина вновь обострившегося в самом конце творчества интереса Лермонтова к личности Наполеона.

Русская культура — Север — противостоит и Западу, и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаяв. В повести «Бэла» рассказчик говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (VI, 223). Не случайно в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычай кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях.

Значительно более сложной представляется Лермонтову оценка «русского европейца» — человека послепетровской культурной традиции, дворянина, своего современника. Еще Грибоедов говорил об отчужденности этого социокультурного типа от своей национальной стихии: «Прилоняясь к дереву, я с голосистых певцов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полу-Европейцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико все, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невнятны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! (...) Если бы каким-нибудь случаем, сюда занесен был иностранец, который бы не знал Русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами<sup>11</sup>. Тот же «класс полу-Европейцев» у Лермонтова предстает в осложненном виде. Прежде всего характеристика его конкретизируется исторически. Кроме того, на него переносятся и черты «демонического» героя, и признаки противостоявшей ему в системе романтизма пошлой «толпы». Это позволяет выделить в пределах одного поколения и людей, воплощающих его высшие возможности, — отщепенцев и изгоев, — и безликую, пошлую массу.

Общий результат европеизации России — усвоение молодой цивилизацией пороков дряхлой культуры, передавшихся ей вместе с вековыми достижениями последней. Это скепсис, сомнение и гипертрофированная рефлексия. Именно такой смысл имеют слова о плоде, «до времени созрелом».

<sup>11</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Пг., 1917. Т. 3. С. 116—117. Статья Грибоедова «Загородная поездка» была опубликована в № 76 «Северной пчелы» от 26 июня 1826 г. и вполне могла быть известна Лермонтову, интересовавшемуся Грибоедовым и знавшему многих людей из его окружения. Приведем одно, до сих пор оставшееся незамеченным, свидетельство интереса к Лермонтову в близком к Грибоедову кругу. В третьем издании «Семейства Холмских» Д. Н. Бегичева (М., 1841) — романа, наполненного прямыми литературными ссылками на Державина, Крылова, Дмитриева, Грибоедова, — бросается в глаза странно глухая отсылка: «Слышали мы, где-то и от кого-то, не упомним, что земное Правосудие может ошибаться, может быть вовлечено в заблуждение; но — есть Всевидящий Судия и от Него нет ничего сокровенного!» (Ч. 6. С. 350). Цензурное разрешение на печатание этой книги датировано 29 мая 1838 г.; зашифрованная ссылка на «Смерть Поэта» сделана, таким образом, по самым горячим следам и не может быть истолкована иначе, чем как свидетельство внимания и симпатии к Лермонтову.

В современном ему русском обществе Лермонтов видел несколько культурно-психологических разновидностей: во-первых, тип, психологически близкий к простонародному, тип «кавказца» и Максима Максимыча; во-вторых, тип европеизированной черни, «водяного общества» и Грушницкого; и, в-третьих, тип Печорина. Второй тип — чаще всего ассоциирующийся, по мысли Лермонтова, с петербургским — характеризуется полным усвоением мицурной современности «нашего времени». Европа, которая изжила романтизм и оставила от него только фразы, «довольная собою», «прошлое забыто», которую Гоголь назвал «страшное царство слов вместо дела»<sup>12</sup>, полностью отразилась в поколении, собирательный портрет которого дан в «Думе». Отсутствие внутренней силы, душевная вялость, фразерство, «ни на грош поэзии» (VI, 263) — таковы его черты. Европеизация проявляется в нем как отсутствие своего, т. е. неискренность и склонность к декламации. Не случайно про Грушницкого сказано, что он умеет говорить только чужими словами («он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы») и храбрость его — «не русская храбрость» (VI, 263).

Значительно сложнее печоринский тип. Во-первых, его европеизация проявилась в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к ушедшему в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем. Но дело не только в этом. Для того чтобы понять некоторые аспекты печоринского типа, необходимо остановиться на главе «Фаталист».

Проблема фатализма переживала момент философской актуализации в период конфликта между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом в европейской и русской философии 1830—1840-х гг.<sup>13</sup>

Повесть «Фаталист» рассматривается обычно как монологическое изложение взглядов самого автора — его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы. Правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по соотношению высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не фило-

<sup>12</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1938. Т. 3. С. 227. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

<sup>13</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 281—283; Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 337—339; Гайдин И. М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Учен. зап. Курск. гос. пед. ин-та. 1959. Гуманитарный цикл. Вып. 9. С. 19—56; Асмус В. Круг идей Лермонтова // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 102—105; Бочарова А. К. Фатализм Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965. С. 225—249. (Учен. зап. Пенз. гос. пед. ин-та. Сер. филол. Вып. 14). Краткие, но исключительно содержательные высказывания по интересующей нас проблеме см.: Кумпан К. Два аспекта «лермонтовской личности» // Сб. студ. науч. работ: (Краткие сообщения). Тарту, 1973. С. 26—28; ср. также другую работу этого автора: Проблема русского национального характера в творчестве М. Ю. Лермонтова: (К вопросу о позиции Лермонтова в идейной борьбе 30—40-х годов) // Tallinna Pedagoogilise Instituut: 17. üliõpilaste teaduslik konverents. Tallinn, 1972. lk. 6—7.

софская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место «Фаталиста» в романе. При всяком другом «Фаталист» будет ощущаться — явно или скрыто — как необязательный привесок к основной сюжетной линии «Героя нашего времени».

Повесть начинается с философского спора. Сторонником фатализма выступает Вулич. Защищаемая им точка зрения характеризуется как «мусульманское поверье», и сам Вулич представлен человеком, связанным с Востоком. Вести в повесть русского офицера-магометанина (хотя в принципе такая ситуация была возможна) означало бы создать нарочито искусственную ситуацию. Но и то, что Вулич — серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделенный ясно выраженной восточной внешностью, уже в этом отношении достаточно выразительно. Вулич — игрок. Азартные игры — фараон, банк или штосс — это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» — философией успеха и — шире — видеть в них как бы модель мира, в котором господствует «случай»<sup>14</sup>.

Как и в философии случая, Рок карточной игры мог облачаться в сознании людей и в мистические одежды таинственного предназначения, и в рациональные формулы научного поиска — известно, какую роль азартные игры сыграли в возникновении математической теории вероятностей. Воспринимал ли игрок себя как романтика, вступающего в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что «судьба человека написана на небесах», как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкомет или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность, т. е., как бы ее ни именовать, та же пружина, на которой вертится и весь мир. Не случайно тема карт и тема Судьбы оказываются так органически слитыми:

А р б е н и н (...)  
(Подходит к столу; ему дают место)  
Не откажите инвалиду,  
Хочу я испытать, что скажет мне судьба  
И даст ли нынешним поклонникам в обиду  
Ова старинного раба! (V, 283—284)

Но Судьба и Случай употребляются при этом как синонимы:

Смотрел с волнением немым,  
Как колесо вертелось счастья.  
Один был вознесен, другой раздавлен им... (V, 281)

Между тем с точки зрения спора, завязывающего сюжет «Фаталиста», Судьба и Случай — антонимы. Лермонтов подчеркивает, что и вера в Рок, и романтический волонтаризм в равной мере не исключают личной храбости, активности и энергии. Неподвижность и бессилие свойственны не какой-либо из этих идей, а их современному, вырожденному состоянию, когда слабость духа сделалась господствующей в равной мере и на Западе, и на Востоке. Однако природа этих двух видов храбости различна: одна поконится на сильно развитом чувстве личности, эгоцентризме и рационалистическом критицизме, другая — на влитости человека в

<sup>14</sup> Об азартных играх как модели мира, управляемого случаем, см. во втором томе настоящего издания статью «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века».

воинственную архаическую традицию, верности преданию и обычаям и отказу от лично-критического начала сознания. Именно на этой почве и происходит пари между Вуличем и Печориным, который выступает в этом споре как носитель критического мышления Запада. Печорин сразу же задает коренной вопрос: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?» (VI, 339)<sup>15</sup>.

Печорин, который о себе говорит: «Я люблю сомневаться во всем» (VI, 347), выступает как истинный сын западной цивилизации. Имена Вольтера и Декарта были упомянуты Казарином не для того, чтобы сыскать рифму к слову «карт»: Лермонтов назвал двух основоположников критической мысли Запада, а процитированные выше слова Печорина — прямая реминисценция из Декарта, который первым параграфом своих «Начал философии» (главы «Об основах человеческого познания») поставил: «О том, что для разыскания истины необходимо раз в жизни, насколько это возможно, поставить все под сомнение»<sup>16</sup>. Печорин не только оспорил идею фатализма, заключив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фатализму он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу.

Однако Печорин не человек Запада — он человек русской послепетровской европеизированной культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова «европеизированной» на слово «русской». Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в определенные моменты быть «человеком Востока», совмещать в себе несовместимые культурные модели. Не случайно в момент похищения Бэлы он «взвиagnул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда» (VI, 233).

Поразительно, что в тот самый момент, когда он заявляет: «Утверждаю, что нет предопределения», — он предсказывает Вуличу близкую смерть, основываясь на том, что «на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы». Западное «нет предопределения» и восточное «неизбежная судьба» почти сталкиваются на его языке. И если слова: «...видно было написано на небесах, что в эту ночь я не высплюсь» — звучат пародийно, то совсем серьезный смысл имеет утверждение Печорина, что он сам не знает, что в нем берет верх — критицизм западного человека или фатализм восточного: «...не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил» (VI, 343—344).

И показательно, что именно здесь Печорин — единственный случай в романе! — не противопоставляется «простому человеку», а в чем-то с ним сближается. Интересна реплика есаула, который парадоксально связывает покорность судьбе с русским, а не с восточным сознанием: «Побойся бога, ведь ты не чеченец окаймленный, а честный христианин; — ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не

<sup>15</sup> Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на близость к этому вопросу рассуждений Л. Н. Толстого в черновой редакции эпилога «Войны и мира», также считавшего фатализм чертой восточного сознания: «В чем состоит фатализм восточных? — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена выше и я не должен действовать» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 15. С. 238—239; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. С. 282).

<sup>16</sup> Декарт Р. Указ. соч. С. 426.

минуешь» (VI, 346)<sup>17</sup>. Но особенно характерна реакция Максима Максимыча. Он решительно отказался от всяких умствований, заявив: «...штука довольно мудреная!» (правда, до него и Печорин «отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» — VI, 344), но, по сути дела, высказался в духе не столь далеком от печоринского. Он допустил оба решения: критическое (« эти азиатские курки часто осекаются, если дурно сма заны») и фаталистическое («видно, уж так у него на роду было написано»).

Проблема типологии культур вбирала в себя целый комплекс идей и представлений, волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества: проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур. Но для воплощения общей идеологической проблематики в художественном произведении необходима определенная сюжетная коллизия, которая позволяла бы столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур. Такую возможность давала традиция литературного путешествия. Сопоставление «своего» и «чужого» позволяло одновременно охарактеризовать и мир, в который попадает путешественник, и его самого.

Заглавие «Героя нашего времени» непосредственно отсылало читателей к неоконченной повести Карамзина «Рыцарь нашего времени»<sup>18</sup>. Творчество Карамзина, таким образом, активно присутствовало в сознании Лермонтова как определенная литературная линия. Мысли о типологии западной и русской культур, конечно, вызывали в памяти «Письма русского путешественника» и сюжетные возможности, которые предоставлял образ их героя. Еще Федор Глинка ввел в коллизию корректив, заменив путешественника офицером, что делало ситуацию значительно более органичной для русской жизни той эпохи. Однако сам Глинка не использовал в полной мере сюжетных возможностей, которые давало сочетание картины «радостей и бедствий человеческих» с образом «странствующего офицера», «да еще с подорожной по казенной надобности» (VI, 260).

Образ Печорина открывал в этом отношении исключительные возможности. Типологический треугольник «Россия — Запад — Восток» имел для Лермонтова специфический оборот: он неизбежно вовлекал в себя острые в 1830-е гг. проблемы Польши и Кавказа. Историческая актуальность такого сочетания была вызвана не только тем, что один из углов этого треугольника выступал как «конкретный Запад», а другой как «конкретный Восток» в каждодневной жизни лермонтовской эпохи.

<sup>17</sup> Интересно, что в диалоге есаула и казака-убийцы второй раз проигрывается, уже на народном уровне, конфликт волонтаристского и фаталистического сознания. Есаул призывает казака: «Покорись», подтверждая это ссылкой на судьбу и на то, что противиться судьбе — «это только бога гневить», а казак дважды отвечает ему: «Не покорюсь!» Печорин же, выступающий в этом эпизоде как сила, направленная против непокорной личности, «подобно Вуличу», «вздумал испытать судьбу».

<sup>18</sup> Слово «рыцарь» в заглавии повести Карамзина, вероятно, рассчитано было на то, чтобы вызвать у читателей ассоциацию с Дон-Кихотом. Не случайно в начале «Писем русского путешественника» Карамзин писал: «...воображайте себе странствующего друга вашего рыцарем веселого образа» (Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. I. С. 93). Вероятно, изображение жизненного странствия героя входило в замысел Карамзина.

Культурной жизни Польши, начиная с XVI в., была свойственна известная «ориентальность»: турецкая угроза, опасность нашествия крымских татар, равно как и многие другие историко-политические и культурные факторы, поддерживали традиционный для Польши интерес к Востоку. Не случайно доля польских ученых и путешественников в развитии славянской (в том числе и русской) ориенталистики была исключительно велика. Наличие в пределах лермонтовского литературного кругозора уже одной такой фигуры, как Сенковский, делало эту особенность польской культуры очевидной. Соединение черт католической культуры с ориентальной окраской придавало, в глазах романтика, которого эпоха наполеоновских войн приучила к географическим обобщениям, некоторую общность испанскому и польскому *couleur locale*. Не случайно «демонические» сюжеты поэм молодого Лермонтова свободно перемещаются из Испании в Литву (ср. географические пределы художественного мира Мериме: «Кармен» — «Локис»).

Традиция соединения в русской литературе «польской» и «кавказской» (с ее метонимическими и метафорическими вариантами — «грузинская» и «крымская») тем восходит к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, где романтическая коллизия демонической и ангельской натура проецируется на конфликт между польской княжной и ее восточными антиподами (крымский хан, грузинская наложница). То, что в творческих планах Пушкина «Бахчисарайский фонтан» был связан с замыслом о волжских разбойниках, т. е. с романтической попыткой построить «русский» характер, заполняет третий угол треугольника.

Слитость для русского культурного сознания тем Польши и Кавказа (Грузии) была поэтически выражена Пастернаком:

С действительностью иллюзию,  
С растительностью гранит  
Так сблизили Польша и Грузия,  
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье  
Им милости возвещены  
Землей — в каждой каменной трещине,  
Травой — из-под каждой стены<sup>19</sup>.

Именно таковы границы того культурно-географического пространства, внутри которого перемещается «странствующий офицер» Печорин. Для круга представлений, соединенных у Лермонтова с именем и образом его героя, не безразлично, что генетически связанный с ним одноименный персонаж «Княгини Лиговской» — участник польской кампании 1830 г.: «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский офицер, дрался храбро, как всякий солдат, любезничал с многими паннами...» (VI, 158). В 1833 г. у Вознесенского моста на Екатерининском канале судьба столкнула Печорина с Красинским. Обычно в этом сюжетном эпизоде видят конфликт петербургского «демона» с бедным чиновником, маленьким человеком в духе «натуральной школы». Должно заметить, что уже внешность Красинского: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица» (VI, 132) — мало гармонирует с образом «маленького человека», забитого чиновника. Это внешность аристократа, хотя и сброшенного с вершин общества. Далее выясняется, что Красинский совсем

<sup>19</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 461.

не ничтожный чиновник: он столоначальник. Вспомним, что для Акакия Акакьевича из «Шинели» Гоголя такой чин безоговорочно относил человека к разряду «начальников», которые «поступали с ним как-то холоднодеспотически»: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже: "перепишите", или "вот интересное, хорошенькое дельце"» (III, 143). Как начальник стола Красинский должен был быть титулярным или, может быть, даже надворным советником, т. е. иметь чин 9-го или 8-го класса, что равнялось армейскому майору или капитану. А Печорин даже после нескольких лет службы на Кавказе, к тому же переведенный из гвардии в армию, что всегда связывалось с повышением на чин или два (в случае немилости — резолюция «перевести тем же чином»), был только прапорщиком. От Красинского многое зависит, и князь Лиговской вынужден приглашать его к себе и принимать не только в кабинете, но и в гостиной, представляя его дамам, — ситуация, решительно невозможная для «маленького человека». В петербургском светском обществе Красинский чужак, но он хорошо воспитан, и после его ухода дамы находят, «*qu'il est très bien* (что он очень приличен)» (VI, 179).

Но Станислав Красинский беден, он разорен. Отец его «был польский дворянин, служил в русской службе, вследствие долгой тяжбы он потерял большую часть своего имения, а остатки разграблены были в последнюю войну» (VI, 172—173). Вероятно, конфликт «Печорин — Красинский» должен был получить в романе сюжетное развитие. Может быть, к нему имел бы в дальнейшем отношение оборванный эпизод с «похождением» Печорина в доме графа Острожного и с графиней Рожей. Не случайно именно появление Красинского обрывает этот рассказ Печорина.

Для «польской атмосферы» «Княгини Лиговской» вряд ли случайно, что фамилия приятеля Печорина — Браницкий. Конечно, Лермонтов имел здесь в виду лишь распространенную польскую аристократическую фамилию, часто звучавшую в Петербурге: потомки великого коронного гетмана и генерал-аншефа русской службы графа Франца-Ксаверия Корчак-Браницкого традиционно придерживались прорусской ориентации и служили в Петербурге в гвардии. Однако интересно, что несколько позже, в 1839—1840 гг. именно Ксаверий Корчак-Браницкий, друг Лермонтова и участник «кружка шестнадцати», будет развивать мысли о том, что историческая миссия России, объединившей славян, лежит на Кавказе и — шире — на Востоке.

Таким образом, можно предположить, что в глубинном замысле «русский европеец» Печорин должен был находиться в культурном пространстве, углами которого были Польша (Запад) — Кавказ, Персия (Восток) — народная Россия (Максим Максимыч, контрабандисты, казаки, солдаты). Для «Героя нашего времени» такая рама в полном ее объеме не потребовалась. Но можно полагать, что именно из этих размышлений родился интригующий замысел романа о Грибоедове, который вынашивал Лермонтов накануне гибели.

Интерес Лермонтова к проблеме типологии культур, выделение «всепонимания» как черты культуры, исторически поставленной между Западом и Востоком, включает Лермонтова в еще одну историко-литературную перспективу: обычно, и с глубоким на то основанием, исследователи, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, связывают с Лермонтовым истоки толстовского творчества. Проведенный нами анализ позволяет прочертить от него линию к Достоевскому и Блоку.

Мыслям Лермонтова о соотношении России с Западом и Востоком не суждено было отлиться в окончательные формы. Направление их

приходится реконструировать, а это всегда связано с определенным риском. Чем теснее нам удастся увязать интересующий нас вопрос с общим ходом размышлений Лермонтова в последние месяцы его жизни, тем больше будет гарантii против произвольности в наших, поневоле гипотетических, построениях. Общее же направление размышлений Лермонтова в эти дни можно охарактеризовать следующим образом: добро и зло, небо и земля, поэт и толпа, позже — герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. По такой схеме строились и соотношения персонажей в лермонтовском мире. Эта схема исключала всякую возможность контактов между ними: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей. Отсутствие общего языка с кем бы то ни было и чем бы то ни было лишало его возможности общения и с другим человеком, и с вне его лежащей стихией. И именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены.

Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются средостия. Основная тенденция — синтез противоположностей.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Стихотворение начинается с обычной в поэзии Лермонтова темы одиночества: «один я» отсылает нас к длинному ряду стихотворений поэта с аналогичной характеристикой центрального образа («Один я здесь, как царь воздушный» и т. п.). Однако если сам герой выделен, исключен из окружающего его мира, то тем более заметным делается контраст его со слитностью, соединением противоположностей, гармонией, царящими в этом мире. «Небо» и «земля» — верх и низ, обычно трагически разорванные в лермонтовской картине мира, здесь соединены: не только туман, лежащий между ними и занимающий срединное пространство (обычно в лермонтовской картине мира или отсутствующее, или резко отрицательно оцененное, связанное с понятиями пощности, ничтожества, отсутствия признаков), но и лунный свет соединяет небо и землю. Лунный свет, обычный спутник романтического пейзажа, может выступать как знак несоединимости земли и неба (ср. «лунный свет в разбитом окошке» у Гоголя, лунный свет, скользящий по могилам, в типовом предромантическом пейзаже, подчеркивание ирреальности лунного света и т. д.). Здесь функция его противоположна: он блестит на камнях «кремнистого пути», соединяя верхний и нижний миры пространства стихотворения.

Еще более существенно, что глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз («Пустыня внемлет богу») и из края в край («...звезды с звездою говорит»).

Вторая строфа дает одновременно привычное для Лермонтова противопоставление поэтического «я» и окружающего мира и совершенно необычное для него слияние крайностей мирового порядка в некоей картине

единого синтеза: голубое сияние неба обволакивает землю, и они соединены торжественным покоем, царствующим в мире. Противопоставление героя и мира идет по признакам наличия/отсутствия страдания («больно», «трудно») и времени: поэтическое «я» заключено между прошедшим («жалею») и будущим («ждут»). Эти понятия неизвестны «торжественно и чудно» спящему вокруг него миру.

В первой строфе миру личности посвящена половина первого стиха, во второй — половина строфы. Третье полностью отдано носителю монолога. Строфа эта занимает в стихотворении центральное место.

Уже первый стих содержит в себе противоречие: лермонтовский герой взят в обычном своем качестве («один») и одновременно в состоянии перехода к чему-то новому. «Выхожу (...) на дорогу...» — намек на выход в бесконечное пространство мира. Этому переходному моменту — моменту преображения — и посвящена третья строфа. И не случайно она декларативно начинается с отказа от будущего и прошлого, отказа от времени.

Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть... (II, 208)

Третий стих строфы вводит пушкинскую тему «покоя и воли»:

Я ищу свободы и покоя!

Это естественно вызывает в памяти и пушкинскую антитезу. Пушкин колебался в выборе решения:

На свете счастья нет, но есть покой и воля... (III, 330)  
Я думал: вольность и покой  
Замена счастью. Боже мой!  
Как я ошибся, как наказан... (VI, 180)

Однако само противопоставление счастья свободе и покоя было для него постоянным. Для Лермонтова жажда счастья связывалась с европейским личностным сознанием, а включение европейца в культуру Азии влекло отказ от этой индивидуалистической потребности. Ср. в стихотворении «Я к вам пишу случайно, право...»:

Судьбе, как турок иль татарин,  
За все я ровно благодарен;  
У бога счастья не прошу... (II, 167)

Можно предположить, что семантика отказа от счастья (а в логическом развитии «поэтики отказов» — от жизни) присутствует и в заключительном стихе третьей строфы лермонтовского текста. Свобода и покой отождествляются здесь со сном. А мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон» «Сна», предсмертный бред Мцыри, сон замерзающей Сосны, «луч воображения» умирающего гладиатора и, наконец, «несбыточные сны» клоняющегося к могиле «европейского мира». В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, само-уничтожению и, в конечном итоге, смерти. Правда, такому восприятию противоречит зафиксированное уже нашей памятью «спит земля», связывающее образ покоя не со смертью, а с космической всеобщей жизнью. И именно потому, что в творчестве Лермонтова имелась уже устойчивая традиция совершенно определенной интерпретации мотива сна, становится особенно ясно, что последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантической инерции и созданию совершенно нового для Лермонтова образа. Сон оказывается неким срединным состоянием между

жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия — с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза «покой — счастье»: «я» преодолело изоляцию (оно «внемлет»), сделалось доступно любви.

Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения связано с срединным положением во вселенной. Поэтическое «я» оказывается в центре мироздания, из времени переходит в вечность («вечно зеленея...»). Сам образ дуба, венчающий стихотворение, ведет к архаическим представлениям «мирового дерева», соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы.

Итак, смысл стихотворения — в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей. Подобная концепция непосредственно связана с проблемами культурной типологии. В полемике 1840-х гг. оформляется культурная антитеза Запад — Россия. При различии аксиологических оценок ее разными группами характер противопоставления объединяет всех спорящих. Позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою». Экстремальным явлениям природы: бурям, грозам, величественным горным пейзажам приходят на смену спокойные, но полные скрытой силы «срединные» образы пейзажей «Родины» и «Любил и я в былые годы...». Вспомним неприязнь Тютчева к безбрежным равнинам, которые, как ему казалось, уничтожали его личное бытие. Для Лермонтова последнего периода поэтическое «я» не растворяется в «лесов безбрежном колыханье», а «забывается и засыпает», погружаясь в этот простор, приобретая бытие и не теряя личного.

Можно предположить, что именно по этим путям шли размышления Лермонтова о своеобразии русской культуры на рубеже Запада и Востока.

## Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»)

Среди поэтических деклараций позднего Лермонтова стихотворение «Журналист, читатель и писатель» (1840) занимает особое место. Высказанные в нем суждения и сам факт того, что Лермонтов, обычно весьма скруплив на высказывания по поводу текущей литературной жизни, выступил здесь не только как поэт, но как критик и полемист, неоднократно привлекали внимание исследователей<sup>1</sup>. Значительные их усилия были потрачены на выяснение прототипов стихотворения, что помогло прояснить его историко-литературный смысл и связать его с конкретными обстоятельствами журнальной полемики 1840 г. Однако у такой позиции были и свои издержки: весь монолог Писателя (в интерпретации Б. М. Эйхенбаума) или Читателя (следуя Э. Герштейн) оказывается изъятым из авторской сферы, а оба эти персонажа — противопоставленными друг другу. Вспомним, как интерпретирует отношения Читателя и Писателя крупнейший знаток творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум. Отметив, что слова Читателя «звучат необычайно серьезно и сильно — как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова», Б. М. Эйхенбаум ставит вопрос об отношении слов Писателя к общему смыслу стихотворения. Приведя исключительно интересные данные о параллели ситуации стихотворения и лермонтовского рисунка в альбоме 1840—1841 гг., где поэт изобразил себя и Хомякова, исследователь заключает: «Сопоставление рисунка со стихотворением «Журналист, читатель и писатель» заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя — Хомякова — представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как «исповедь» Лермонтова. В самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя «О чем писать?» трудно приписать Лермонтову, выпускавшему в это время свой роман и печатающему много стихотворений». «Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что «Журналист, читатель и писатель» — ироническое стихотворение и что эпиграф надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом «читателя» именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер»<sup>2</sup>.

Игнорировать соображения Б. М. Эйхенбаума было бы глубоко ошибочно, но определенные коррективы к ним все же необходимы. Прежде всего, безусловное противопоставление Читателя и Писателя и следующее из него исключение слов Писателя из круга авторских размышлений противоречит непосредственному читательскому чувству: речи Писателя звучат таким искренним лермонтовским пафосом, что традиционно воспринимаются читателями не в ироническом ключе. Для доказательства

<sup>1</sup> Свод мнений исследователей, сжатую характеристику концепции стихотворения и литературу вопроса см.: Вацуро В. Э. Журналист, читатель и писатель // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 170—171.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 105—107.

того, что здесь мы имеем дело с «чужой речью» и чужими для Лермонтова мыслями, нужны более весомые соображения. Кроме того, нельзя не заметить, что позиция Читателя чисто негативна: он отвергает определенные явления современной литературы, но ничего не говорит о возможных путях будущего развития. Это и естественно: Читатель — светский человек, наделенный вкусом и здравым смыслом, далекий от профессиональной литературы. И Б. М. Эйхенбаум, бесспорно, прав в том, что его концепция отражает одну сторону литературной позиции Лермонтова. Но мы располагаем сведениями, что именно в эту пору Лермонтов все больше чувствовал себя связанным с литературой, беседовал с Краевским об основании журнала и собирался, добившись отставки, сделаться профессиональным литератором. Можно предположить, что и Читатель, и Писатель выражают разные аспекты жизненной и литературной позиции Лермонтова на перепутье весны 1840 г.

Позиция Читателя неоднократно описывалась исследователями. Его монолог и композиционно, и в смысловом отношении представляет собой центр первой — критической — части стихотворения. Первая часть произведения посвящена критике современной литературы. Голос этой литературы представляет Журналист. Оппонентами выступают единодушные Читатель и Писатель. Основное острье авторской критики направлено против романтизма, но в еще большей мере оно имеет не только эстетический, но и ценностный характер. Журналист — голос пошлости, и именно пошлость есть основной предмет брезгливой критики Читателя. С этой точки зрения, разница между романтизмом Полевого, «торговым направлением» Сенковского и моралистической прозой Булгарина стирается. Все эти эстетически разноликие направления едины в одном — отсутствии правды и простоты. А именно правды и простоты требуют от литературы и Писатель, и Читатель.

Писатель говорит об исчерпанности романтической тематики:

О чем писать? Восток и юг  
Давно описаны, воспеты;  
Толпу ругали все поэты,  
Хвалили все семейный круг;  
Все в небеса неслись душою,  
Взвы whole="1" style="display: inline-block; vertical-align: middle; font-size: 1em;">3 с тайною мольбою  
К Н. Н., неведомой красе, —  
И страшно надоели все<sup>3</sup>.

Последний стих и многократное повторение местаимения «все» свидетельствуют о вторичности, эпигонском характере этой поэзии, как добавляет Читатель, ее «ложной мишурности». Любая из этих тем, высказанная языком истины и страсти, очеркнутая из жизни, а не из литературы, могла бы стать предметом поэзии. Но именно пошлость, понятность для покупателя, упрощенность эпигонской трактовки, звучащие и в речах Журналиста, дают право, по мнению Писателя и Читателя, именовать русскую литературу бесплодной.

Тема бесплодности, отсутствия литературы неизменно возникает, когда господствующие художественные принципы исчерпывают свои возможности и литература ждет нового слова. Так, Андрей Тургенев, не удовлет-

<sup>3</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2 С. 146. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

воренный карамзинизмом, в 1801 г. утверждал, что в России еще нет литературы (сам Карамзин защищал этот тезис в конце 1790-х гг.). «У нас есть критика и нет литературы», — провозгласил А. Бестужев в том самом 1825 г., когда были опубликованы первая глава «Евгения Онегина» и, в том же томе «Полярной звезды», отрывки из «Цыган», закончены «Борис Годунов» и «Горе от ума». В 1834 г. Пушкин набросал статью под заглавием «О ничтожестве литературы русской», а Белинский в центре своей программной статьи «Литературные мечтания» поставил тезис: «У нас нет литературы». За каждым из этих утверждений стоит пафос новаторства и предчувствие способности литературы сказать новое слово. Этим же пафосом питаются и слова Читателя о бесплодности русской литературы, и риторический вопрос Писателя: «О чём писать?»

Эти слова никак нельзя понимать как реальный отказ от творчества. В этом смысле любопытно сопоставить тот факт, что среди тем, которые «copисаны, воспеты», Восток стоит на первом месте. Между тем этот круг интересов не терял для Лермонтова актуальности никогда. Б. М. Эйхенбаум сам приводит интересное наблюдение: «В записной книжке, где находится автограф "Спора", на чистом обороте предшествующего листа написано (как название отдела): "Восток"»<sup>4</sup>.

Значительно сложнее вопрос о смысле второй части стихотворения. Она почти полностью состоит из монолога Писателя (кстати, примечательно, что этот персонаж именуется писателем, а не поэтом, как у Пушкина; это, видимо, связано с возрастающей ориентацией Лермонтова на прозу)<sup>5</sup>.

Писатель видит две возможности:

...Бывает времЯ,  
Когда забот спадает бремЯ,  
Дни вдохновенного труда,  
Когда и ум и сердце полны,  
И рифмы дружные, как волны,  
Журча, одна во след другой  
Несутся вольной чередой.  
Восходит чудное светило  
В душе проснувшейся едва:  
На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг низкуются слова...  
Тогда с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт.

Этому творчеству противопоставлен другой его вид:

Бывают тягостные ночи (...)  
Тогда пишу. Диктует совесть,  
Пером сердитый водит ум:  
То соблазнительная повесть  
Сокрытых дел и тайных дум;

<sup>4</sup> Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. Л., 1936. Т. 2. С. 250.

<sup>5</sup> Н. И. Мордовченко тонко заметил, что за «месяц до создания "Журналиста, читателя и писателя" цензурой было разрешено печатание "Героя нашего времени"» (Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 761), и выделил соотнесенность этих двух произведений.

Картины хладные разврата,  
Преданья глупых юных дней,  
Давно без пользы и возврата  
Погибших в омуте страстей,  
Средь битв незримых, но упорных,  
Среди обманщиц и невежд,  
Среди сомнений ложно черных  
И ложно радужных надежд.  
Судья безвестный и случайный,  
Не дорожа чужою тайной,  
Приличьем скрашенный порок  
Я смело предаю позору;  
Неумолим я и жесток... (II, 148—150)

Вопрос о праве литературы на обличение общественных пороков, о природе зла и законах его изображения в литературе стоял в конце 1830-х — начале 1840-х гг. очень остро. Романтизм с его поэтизацией зла и убеждением в том, что великое преступление поэтичнее, чем мелкая добродетель, вообще снимал вопрос о моральной оценке героя. Это давало основание консервативным критикам романтизма обвинять его в проповеди безнравственности, что в условиях николаевских порядков легко приобретало характер политического обвинения.

Но и возникающая «поэзия действительности», борясь за свое право черпать сюжеты из всех сфер жизни, выступала против архаического морализма, за свободу писателя от неизбежных нравоучительных концовок. Напомним ироническое заключение пушкинского «Домика в Коломне»:

Вот вам мораль: по мнению моему,  
Кухарку даром нанимать опасно;  
Кто ж родился мужчиной, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно:  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду себе, что несогласно  
С природой ламской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего<sup>6</sup>.

Это давало основание противникам нарождающегося реализма (искренне или с доносительными целями) смешивать романтическую школу ужасов и отстаиваемое реализмом право на изображение всех, в том числе и самых мрачных и отвратительных, сторон жизни. Так, например, Надеждин видел в «Графе Нулине» романтическую болезнь литературы, «увлеченной во все ужасы безназначия лживым призраком романтической свободы».

Таким образом, возникала потребность одновременного противопоставления себя романтическому аморализму и примитивно-дидактической морализации.

Возникал еще один вопрос. Романтический демонизм был принципиально автобиографичен: описывая демоническую личность, поэт описывал себя. Изображая светского злодея, писатель должен был опереться на опыт объективных психологических наблюдений. При этом возникали совершенно новые задачи. Хрестоматийно известны слова Гоголя о том, что «дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 93.

несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»<sup>7</sup>. Обычно в этом высказывании подчеркивается антитеза романтическо-грандиозного зла и зла обыденного, которого «не зрят равнодушные очи». Однако здесь присутствует и другое противопоставление: зла открытого, явного и зла под маской. Романтизм искал зла открытого и находил своих героев в ущельях гор и притонах разбойников, воображение же Лермонтова, начиная с середины 1830-х гг., волновало «приличьем скрашенный порок». Предметом изображения становится большой свет, который рисуется Лермонтову как маскарад преступников и жертв.

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой не измятый,  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступленья иль утраты!.. (II, 123)

Интерес к жизни света сближает Лермонтова этих лет с литературой так называемой «светской повести», которая на рубеже 1820—1830-х гг. сыграла определенную роль в становлении психологического реализма, но к концу 1830-х — 1840-м гг. измельчала и начала вырождаться в кружковую литературу «света». Однако сходство здесь было внешним. Светская повесть (по крайней мере, в декларативном истолковании, которое она получала под пером П. А. Вяземского) ставила задачу психологического реализма, создания школы тонкого анализа душевных переживаний человека. В предисловии к своему переводу «Адольфа» Бенжамена Констана Вяземский с удовлетворением отмечал, что в этом произведении нет «приключений, неожиданных переломов, одним словом, всей кукольной комедии романов». Задача романа — «выказать сердце человеческое, переворотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо, во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Такой подход заставлял обращаться к миру, где культура чувств была наиболее развита. Интерес к свету приобретал «психологический», а не сатирический характер. Внимание переносилось на «метафизику страстей».

Для Лермонтова свет был миром преступлений под покровом приличий. Бытописатель света должен уметь под приличной внешностью вскрывать преступную или трагическую сущность. Это меняло характер отношения поэта к изображаемому им миру. Вяземский требовал, чтобы поэт был светским человеком, свет — «свой мир» для Соллогуба. Лермонтов приходит в свет как соглядатай, наблюдатель под маской «своего».

В этом отношении ближайшим предшественником Лермонтова был Баратынский, который в своих «светских» поэмах («Бал», «Наложница») также изображал преступные страсти под корой приличий и столкновение «беззаконной кометы» со светским маскарадом. Баратынский писал: «Хотя мы заглядываем в свет, мы — не светские люди. Наш ум иначе образован, привычки его иные. Светский разговор для нас ученый труд, драматическое создание, ибо мы чужды настоящей жизни, настоящих страстей светского общества»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.: [В 14 т. М.], Т. 8. С. 53.

<sup>8</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 505—506.

Но как проникнуть в замаскированный мир души светского человека? В середине 1830-х гг. Лермонтов, видимо, склонен был ответить на этот вопрос так: надо проникнуть в свет, разделить его пороки и затем использовать накопленный романтизмом опыт самоанализа, превратив свое «я» и в объект наблюдения.

Видимо, к этому времени (до 1837 г.) относится поразительное стихотворение Лермонтова «Мое грядущее в тумане...». Стихотворение посвящено теме поэта-пророка. Первые две строфы развивают тему сомнений, испытанных пророком до избраничества:

Мое грядущее в тумане,  
Было<sup>е</sup> полно мук и зла...  
Зачем не позже иль не ране  
Меня природа создала?

К чему творец меня готовил,  
Зачем так грозно прекословил  
Надеждам юности моей?..  
Добра и зла он дал мне чашу,  
Сказав: я жизнь твою украшу,  
Ты будешь славен меж людей!.. (II, 230)

В этих стихах уже заложена тема конфликта поэта со своим временем, которая получит развитие в генетически связанных с ними «Думе» и «Гляжу на будущность с боязнью...». «Ране» — героическая старина, «позже» — утопическое будущее. Пророк же обречен жить в настоящем. Ответ на вопрос: «К чему творец меня готовил?» — заключен во второй части стихотворения:

И я словам его поверил,  
И полный волею страстей  
Я будущность свою измерил  
Обширностью души своей;  
С святыней зло во мне боролось,  
Я удушил святыни голос,  
Из сердца слезы выжал я;  
Как юный плод, лишенный сока,  
Оно увяло в бурях рока  
Под знайным солнцем бытия (II, 230).

Эти строки, если вдуматься, производят странное впечатление. Оно особенно усиливается, если напомнить, какие стихи Лермонтов отверг прежде, чем придал стихотворению такое развитие. Отброшенный вариант был близок к пушкинскому «Пророку» и создавал образ поэта, «жгущего сердца людей» пламенным словом:

Огонь в уста твои вложу я,  
Дам власть мою твоим словам (II, 309).

Однако Лермонтов избрал другой сюжет: господь предоставил пророку выбор между добром и злом («Добра и зла он дал мне чашу»), и в сердце пророка также происходит борьба между этими началами:

С святыней зло во мне боролось...

И пророк, поняв замысел творца, избирает зло: он «удушил святыни голос», убил в себе чувство сожаления («Из сердца слезы выжал я»). Став причастным злу, пророк сделался способным понимать зло и срывать с него маски:

Тогда для поприща готовый  
 Я дерзко вник в сердца людей  
 Сквозь непонятные покровы  
 Приличий светских и страстей (II, 230).

Это стремление проникнуть сквозь покровы «приличий светских и страстей», необходимое для пророка — обличителя современности, диктует знание зла и причастность к нему. Оно же объясняет и так называемое светское поведение Лермонтова второй половины 1830-х гг., его стремление стать светским человеком. Оно же, по всей вероятности, объясняет и один хорошо известный, но до сих пор еще удовлетворительно не объясненный эпизод лермонтовской биографии. Мы имеем в виду эпизод ухаживания Лермонтова за Е. А. Сушковой-Хвостовой. Фактическая сторона известна нам по мемуарам Сушковой<sup>9</sup>. Речь идет об искусной интриге, с помощью которой Лермонтов расстроил брак Сушковой и Алексея Лопухина, уверил ее в своей страсти, а затем, когда Сушкова уже ожидала с его стороны предложения руки и сердца, с помощью анонимного письма добился, чтобы ему отказали от дома. Весь этот эпизод Лермонтов также изложил, во-первых, в письме к своей кузине и союзнице по интриге А. М. Верещагиной и, во-вторых, в романе «Княгиня Лиговская», где Сушкова изображена под именем Елизаветы Николаевны Негуровой. Резюмируя эту историю, А. Глассе пишет: «В искусстве любовной интриги, любовной мистификации упражнялся большой свет. Во время своего дебюта в петербургском обществе Лермонтов применил это искусство к светской львице, которая сама не раз играла в эту игру»<sup>10</sup>.

Исследователи «Княгини Лиговской» неизменно указывают на наличие в романе автобиографических элементов, в первую очередь имея в виду эпизод с Негуровой — Сушковой. Связь между текстом романа и реальной романической интригой с участием Лермонтова, Верещагиной и Сушковой очевидна. Но можно предположить, что здесь имел место не романический автобиографизм, при котором сюжет — предлог для исповеди, а нечто прямо противоположное: само жизненное поведение автора продиктовано желанием «удушить святыни голос», чтобы получить возможность вникнуть «в сердца людей».

Для того чтобы представить себе место такого художественного видения в развитии реализма, напомним один пример. Б. В. Томашевский еще в 1941 г., поставив вопрос о необходимости исследования связей Лермонтова с передовыми явлениями западной прозы 1830-х гг., и в частности со школой Бальзака, обратил внимание на роман Шарля де Бернара «Жерфо» (1838). Роман этот привлек внимание русских читателей, и Б. В. Томашевский привел ряд косвенных, но убедительно звучащих соображений в пользу знакомства с ним Лермонтова. Ш. де Бернар, писатель бальзаковского направления, в эту пору мог по своей популярности соперничать со своим учителем. Бальзак же был в России этих лет настолько известен, что В. А. Соллогуб, рисуя типичного гвардейского офицера (повесть «Сережа», 1838), счел нужным отметить: «Он читал всего Бальзака и слышал о Шекспире»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Сушкова-Хвостова Е. А. Записки. М., 1928. См. также: Михайлова Е. Н. Роман Лермонтова «Княгиня Лиговская» // Учен. зап. ИМЛИ им. А. М. Горького. 1952. Т. 1. С. 260—261; Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 80—121.

<sup>10</sup> См.: Глассе А. Указ. соч. С. 107.

<sup>11</sup> Соллогуб В. А. Избр. проза. М., 1983. С. 24—25.

Сравнительное изучение романов Ш. де Бернара и Лермонтова приводит Б. В. Томашевского к выводу: «Сопоставление «Жерфо» и «Героя нашего времени» не приводит нас к выводу о каком-нибудь заимствовании или влиянии (в узком смысле слова); оно говорит о литературном фоне. Образ, давно задуманный, получил у Лермонтова полное выражение в результате знакомства с «аналитическим романом» школы Бальзака. Самое имя Бальзака, фигурирующее на страницах романа, показывает, куда было направлено внимание Лермонтова»<sup>12</sup>.

Нас интересует, однако, одна деталь: герой романа Ш. де Бернара писатель Жерфо проводит лето в Швейцарии, где у него завязывается роман, в результате которого и возлюбленная его, и ее муж погибают. В конце же сообщается, что Жерфо вернулся в Париж и написал на этот сюжет роман, одобренный критикой. Такое отношение к методам и задачам искусства не было, однако, для Лермонтова последним словом его творческой эволюции. Н. И. Мордовченко в процитированной выше статье проницательно заметил, что между «Журналистом, читателем и писателем» и предисловием ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов проделал значительную эволюцию, сблизившую его с литературной позицией Белинского и «Отечественных записок». Это соображение можно было бы распространить: в воззрениях Лермонтова за эти годы можно отметить отзвуки того весьма широкого движения в европейской литературе, которое склонно было сближать литературу и науку и видеть в писателе разновидность наблюдателя-естественника или врача-диагноста. Замечательно по отчетливости эту мысль выразил Баратынский в предисловии к поэме «Цыганка». От литературы, подчеркивал он, не следует требовать «положительных нравственных поучений», должно «видеть в ней науку, подобную другим наукам, искать в ней *сведений* (...) требуйте от них [поэтов] того же, чего от ученых: истины показаний»<sup>13</sup>.

Сопоставление писателя и естественника положит Бальзак в основу предисловия к «Человеческой комедии» (1842): «Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись в одной книге представить весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения об Обществе?» Отсюда обещание Бальзака написать аналитические этюды, из которых пока «напечатан только один: «Физиология брака». Скоро я напишу два других произведения этого жанра. Во-первых, «Патологию социальной жизни», затем — «Анатомию педагогических корпораций»<sup>14</sup>.

Когда Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» сгущал медицинские термины, сближая писателя и врача словами: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» и дальше: «Будет и того, что болезнь указана» (VI, 203), — то он включал свой роман в то направление европейского искусства, которое в этот период создавало эстетику реализма.

Однако сомнения Писателя в «Журналисте, читателе и писателе» имели основания, и вряд ли, углубляя свое понимание задач искусства, Лермонтов полностью от них избавился.

<sup>12</sup> Томашевский Б. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 506.

<sup>13</sup> Баратынский Е. А Стихотворения, поэмы, проза, письма. С. 430 (курсив Баратынского).

<sup>14</sup> Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. I. С. 3, 16—17.

Подчеркнутый объективизм «научного» подхода к общественно-художественным задачам создавал определенные опасности. Во-первых, смешивался (или мог смешиваться) отказ от дидактического морализирования с отказом от моральной оценки. А это было особенно опасно в связи со вторым аспектом: представление о социальном организме как патологическом, о том, что под покровом приличий в свете царит преступление, делало патологию и преступление основой литературных сюжетов. Отсутствие моральной оценки легко могло слиться с романтической поэтизацией зла. Это и вызывало опасение Писателя:

...право, этих горьких строк  
Неприготовленному взору  
Я не решуся показать...  
(...)  
Чтоб тайный яд страницы энойной  
Смутил ребенка сон покойный  
И сердце слабое увлек  
В свой неизбужанный поток? (II, 150)

Ответом на этот вопрос является первое рассуждение Писателя, когда:

...с отвагою свободной  
Позт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт (II, 149).

Критицизм и утопизм не исключали, а взаимно подразумевали друг друга, и связь и обоядное усиление этих двух, казалось бы, противоположных тенденций составляет характерную черту русского реализма. Столь разнообразные явления, как гоголевские поиски положительных начал, увлечение русских писателей утопическими мотивами Диккенса и Жорж Санд, сентиментальность молодого Достоевского, утопизм Валериана Майкова, поиски Александра Иванова, идеалы молодой редакции «Москвитянина», утопизм «Губернских очерков» Щедрина и многое другое, имели одну общую черту: они не отрицали ни страшного лица современности, ни необходимости правдивого его изображения в искусстве, но требовали лишь, чтобы этот мир был «очищен и обмыт» утопической «мечтою благородный». В контексте еще не забытой полемики с романтизмом это могло восприниматься как его рецидив, а порой и реально им было.

Чтобы представить, как реализовывалась эта связь в творчестве Лермонтова, остановимся на одном примере.

В то самое время, когда Лермонтов, сидя под арестом за дуэль с Барантом, написал «Журналиста, читателя и писателя», им было создано и другое стихотворение — «Пленный рыцарь».

При внимательном чтении стихотворения прежде всего бросается в глаза вертикальная организация: герой («рыцарь») находится внизу («под окошком темницы» — II, 156), в тюрьме, над ним — «синее небо»; взор узника устремлен снизу вверх:

Молча сижу под окошком темницы;  
Синее небо отсюда мне видно...

Противопоставление свободы и неволи дается как антитеза тюрьмы (низа) и неба (верха), темного и синего. Небу посвящена только одна строка:

В небе играют все вольные птицы...

Но строка эта насыщена значимой для Лермонтова символикой. Птицы в небе в поэзии Лермонтова — дневные эквиваленты звезд. И тем и другим устойчиво приписывается «игра»:

И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя (II, 212).

Игра же здесь — то радостное, счастливое состояние бесконечной свободы и веселья, которое в поэзии Лермонтова приписывается детям и блаженным душам. Птицы и звезды имеют еще один общий признак — они свободны:

Воздух там чист, как молитва ребенка.  
И люди, как вольные птицы, живут беззаботно  
(II, 27).

Наконец, и те и другие принадлежат небу — пространству, символизирующему в поэзии Лермонтова чистоту, свободу и причастность к высшим ценностям:

В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог;  
Он так прозрачен был глубок,  
Так полон ровной синевой!  
Я в нем глазами и душой  
Тонул... (IV, 157)

Нижний, земной мир строится как столкновение двух враждебных образов: боя и тюрьмы. Конфликт этот реализуется как столкновение железа (боя) и камня (тюрьмы):

Помню я только старинные битвы,  
Меч мой тяжелый да панцирь железный.

В каменный панцирь я ныне закован,  
Каменный шлем мою голову давит,  
Щит мой от стрел и меча заколдован,  
Конь мой бежит, и никто им не правит.

Быстрое время — мой конь неизменный,  
Шлема забрало — решотка бойницы,  
Каменный панцирь — высокие стены,  
Щит мой — чугунные двери темницы (II, 156).

(Двери темницы не могли иметь эпитетом «каменные», ритмически же в стихе вполне умещалось «железные»; Лермонтов предпочел «чугунные»: химическое родство железа и чугуна в поэзии не имеет значения, включенность в «каменный» ряд и суффиксальное родство, вместе с семантикой тяжести, неподвижности, придают эпитету «чугунные» значение «каменности».)

В этой связи особый смысл получают известные лермонтовские стихи:

О, как мне хочется смутить веселость их,  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!.. (II, 137)

«Железный стих» — вызов поэта каменному миру тюрьмы.

Таким образом, в «Пленном рыцаре» мы видим ту же структуру поэтического мира, что и в словах Писателя: прекрасный, но утопический

мир небесных образов и звуков, мир гармонии, отнесенный поэтом в будущность, и мир железного стиха, который «неумолим» и «жесток»<sup>15</sup>.

Трагическое положение лермонтовского Писателя, призванного совместить критическое и утопическое начала, художника, которого сознание неизмеримой трудности этой задачи и непонятности ее современникам подводило к грани отказа от искусства вообще, было одним из лермонтовских пророчеств. Своими стихами Лермонтов предвосхитил трагедию Гоголя, включая и роковое упоминание камина, в котором поэт сжег свои рукописи. Но значение лермонтовской декларации еще шире: она стоит у истоков традиции, типологически характерной именно для русской литературы, — предъявлять искусству высочайшие требования, в том числе и такие, которые средствами искусства в принципе удовлетворены быть не могут, — требования непосредственного преображения жизни. И, разочаровавшись, — вообще отказываться от искусства, как язычник отворачивается от обманувшего его бога.

Достаточно назвать имена Гоголя и Толстого, чтобы увидеть, как глубоко заглянул Лермонтов в будущее русской литературы.

1988

---

<sup>15</sup> Глубокий анализ «железного» и «эфирного» стиха Лермонтова см.: Пумянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 402—403.

## Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине»

(К истории замысла и композиции  
«Мертвых душ»)

«Повесть о капитане Копейкине» остается в значительной мере загадочной вставкой в «Мертвые души». Обычное объяснение трактует ее как вставную новеллу, «которая имеет к сюжету довольно внешнее отношение», но которая «нужна была Гоголю по идейным соображениям. Он показывает, что и на самых «верхах» нет справедливости. Министр, через которого капитан Копейкин, потерявший руку и ногу в Отечественной войне и лишенный средств существования, просил о «монаршей милости», ограничивался обещаниями<sup>1</sup>, а в дальнейшем прибег к репрессиям. Авторы, затрагивающие эту проблему, видят в Копейкине «маленького человека», жертву самодержавно-бюрократического произвола: «В «Повести о капитане Копейкине» Гоголь выступил с резкой критикой и обличением бюрократических верхов»<sup>2</sup>. Как это обличение связано с основной темой поэмы, остается неясным. Видимо, не случайно, что в ряде проблемных работ, посвященных концепции «Мертвых душ», «Повесть...» вообще не рассматривается<sup>3</sup>.

Сатирическая направленность «Повести...» в адрес петербургской бюрократии бесспорна. Именно она была причиной цензурных осложнений, затруднивших публикацию «Мертвых душ». Однако трактовка Копейкина как «маленького человека» вызывает сомнения. Может вызвать недоумение, что Гоголь изобразил с этой целью не солдата-инвалида (ср., например, образ отставного солдата в повести М. Погодина «Нищий»

<sup>1</sup> Соколов А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1970. С. 641.

<sup>2</sup> Степанов Н. Л. Гоголь // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 218. Свод данных об отношении «Повести...» к тексту поэмы см.: Манин Ю. Смелость изобретения. М., 1975. С. 97—123. Критические замечания по поводу настоящей статьи см.: Манин Ю. В поисках живой души. М., 1984. С. 16—18.

<sup>3</sup> См., например: Купреянова Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя: Замысел и его воплощение // Русская литература. 1971. № 3. Здесь место «Повести...» в поэме определено так: «Следует также учесть, что изображенные в «Мертвых душах» захолустные помещики средней руки отнюдь не были в представлении Гоголя «генералами» русской жизни, он видел в них скорее ее «солдат», т. е. зауряднейших обывателей. Под «генералами» же Гоголь разумел правящий государственный аппарат, его высшие бюрократические сферы. В своем собственном генеральском обличии они появляются в первом томе «Мертвых душ» только в «Повести о капитане Копейкине»». Этим характеристика роли «Повести...» в поэме ограничивается. Недостаточная убедительность такого истолкования «Повести...», видимо, очевидна самому автору. По крайней мере, дословно перенося страницы цитированной выше статьи в изданный позже монографию, Е. Н. Купреянова исключила фразу, содержащую упоминание «Повести о капитане Копейкине» (см.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 303).

или в «Рассказах русского солдата» Н. Полевого<sup>4</sup>), а капитана и офицера. Армейский капитан — чин 9-го класса, дававший право на наследственное дворянство и, следовательно, на душевладение<sup>5</sup>. Выбор такого героя на амплуа положительного персонажа натуральной школы странен для писателя со столь обостренным «чувством чина», каким был Гоголь. Преувеличением кажется и мысль Н. Л. Степанова о том, что образ капитана Копейкина является «выражением глубокого недовольства широких масс» (курсив мой. — Ю. Л.).

Представление о «Повести...» как о вставной новелле, механически включенной в текст поэмы и сюжетно не связанный с ее основным ходом, противоречит высказываниям самого автора: цензурный запрет «Повести...» поверг Гоголя в отчаяние. При этом автор неоднократно подчеркивал, что «Повесть о капитане Копейкине» — органическая часть поэмы. Поэма без нее и она без поэмы теряют смысл. В письме Н. Я. Прокоповичу от 9 апреля 1842 г. Гоголь писал: «Выбросили у меня целый эпизод Копейкина, для меня очень нужный, более даже, нежели думают они» (XII, 53). На другой день он писал Плетневу: «Уничтожение Копейкина меня сильно смущило! Это одно из лучших мест в поэме, и без него — прореха, которой я ничем не в силах заплатить и зашить» (XII, 54). В тот же день цензору Никитенко: «Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем заплатить эту прореху, которая видна в моей поэме» (XII, 54)<sup>6</sup>. Итак, с одной стороны, исследовательское: «имеет

<sup>4</sup> Последняя повесть особенно знаменательна, поскольку содержит непосредственную перекличку с десятой главой «Мертвых душ», свидетельствуя о том, что, работая над «Повестью...», Гоголь держал в памяти рассказ Полевого, который он, вероятно, прочел в 1834 г. Здесь отставной солдат-инвалид говорит про Наполеона: «Правда ли, ваше благородие, будто теперь отправили его за море, за окияи, на килучую морскую лунину? Что-то не верится! Ведь, наше место свято, говорят, он антихрист, и скоро настанет кончина мира, и он опять выйдет?» (цит. по: Русские повести 20—30-х годов XIX века. М.: Л., 1950. Т. 2. С. 47). Ср. у Гоголя слова «пророка», который «возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром» (Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1951. Т. 6. С. 206. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы). При сходстве основной сюжетной ситуации — герой-инвалид, оставленный без помощи, — такое текстуальное совпадение подчеркивает сознательно-творческий характер того, что Копейкин сделан офицером.

<sup>5</sup> К 9-му классу принадлежит и титулярный советник Башмачкин. Однако именно здесь проявилось существенное различие, свидетельствующее, какое значение имеет «поэтика чина» у Гоголя. В штатской службе дворянство, а следовательно, и право душевладения, начиналось (до указа 11 июня 1845 г., усложнившего этот порядок) с 8-го класса, а для военных — с первого обер-офицерского чина, т. е. с 14-го класса. Башмачкин назван «вечным титулярным советником»: ему никогда не перешагнуть через рубеж, отделяющий его от дворян. Это проводит глубокую социальную черту между ним и Копейкиным. Не случайно коллежский асессор Ковалев, который лишь одним рангом выше Башмачкина, т. е. принадлежит к 8-му классу, — человек совсем другого мира и иной социальной психологии. В то же время между «маиором» Ковалевым и капитаном Копейкиным социальная разница юридически не ощущалась, а фактически военный мундир обеспечивал Копейкину гораздо более почетное положение в обществе той поры, чем вицмундир Ковалева, который, хоть и называл себя, «чтобы более придать себе благородства и веса», майором, на самом-то деле был коллежским асессором.

<sup>6</sup> Ср.: «Без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукописи» (XII, 55).

к сюжету довольно внешнее отношение», а с другой — авторское: «одно из лучших мест», удаление которого образует прореху, которой не зашить.

Показательно, что ради сохранения «Повести...» Гоголь пошел на ослабление ее обличительного звучания, что он вряд ли сделал бы, если бы, лишенная какой-либо сюжетной связи с основным действием, она была нужна лишь для этого, обличительного момента. В письме Плетневу, процитированном выше, Гоголь писал: «Я лучше решился переделать его, чем лишиться вовсе. Я выбросил весь генералитет, характер Копейкина означил сильнее, так что теперь видно ясно, что он всему причиной сам и что с ним поступили хорошо».

Какова же связь вставной новеллы со всем художественным миром поэмы Гоголя?

\*

Сюжет «Мертвых душ» был дан Гоголю Пушкиным. Однако детали переданного Пушкиным замысла нам неизвестны. Между тем трудно себе представить, чтобы поэт просто сказал Гоголю две-три фразы, характеризующие плутню ловкого приобретателя. Вероятно, разговор строился как устная импровизация, в ходе которой Пушкин развивал перед Гоголем сюжетные возможности, вытекающие из данной коллизии. Трудно представить, чтобы писатель, предлагая сюжет большого произведения другому писателю, не прикинул, как бы он сам развернул интригу, столкнул характеры, построил некоторые эпизоды. Так же трудно представить себе психологически, чтобы Гоголь загорелся от двух-трех холодно сказанных фраз, — вероятно, имел место увлекательный разговор. Мы можем попытаться реконструировать некоторые его контуры. Трудно предположить, чтобы Пушкин говорил о темах, которые никогда до этого его не тревожили и к которым он в той или иной форме никогда не обращался в своем собственном творчестве: в развитии художественных идей есть логика, и новая мысль, как правило, — трансформация некоего исходного инварианта. В этом смысле многообразные сюжеты одного автора очень часто могут быть описаны как единый сюжет, выявившийся в некоторой сумме вариантов. Трудность состоит в том, чтобы сформулировать правила трансформации, которые позволят идентифицировать внешне весьма различные сюжеты. Следовательно, в замыслах Пушкина могли отложиться сюжетные моменты, которые фигурировали также и в рассказе о мертвых душах. Вместе с тем знакомство с творческой манерой Пушкина убеждает, что он был весьма сдержан в разговорах о сюжетах, находившихся у него «в пальцах». Делился он, как правило, замыслами, которые решительно оставил или «отдавал». Следовательно, интерес для нас представляют те сюжеты, над которыми Пушкин думал, но которые к моменту передачи Гоголю замысла «Мертвых душ» уже были оставлены. Рассмотрим некоторые из них.

Тема разбойника долго занимала Пушкина. Вопрос о литературных корнях этой темы, с одной стороны, и о связи ее с социальными проблемами русской жизни и биографическими наблюдениями самого Пушкина, с другой, рассматривался в научной литературе достаточно полно<sup>7</sup>.

Для нас сейчас достаточно отметить, что образ разбойника в сознании Пушкина шел рука об руку с фигурой не лишенного автобиографических

<sup>7</sup> Обзор исследовательской литературы см.: Сандомирская В. Б. Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 370—379.

черт персонажа высокого плана, представавшего в облике то байронического героя, то петербургского денди, то преображаясь в дворянина XVIII в. Иногда эти два персонажа шли рядом в едином сюжетном развитии, иногда сливались в одну фигуру или появлялись в результате раздвоения единого образа. В основе лежала романтическая типология характеров с ее разделением героев на разочарованных индивидуалистов, утративших жажду жизни, сочетающих безмерную гордыню с преждевременной старостью души, и кипящих страстями детей природы, слитых с диким и страстным народом, наивных, неукротимых, жестоких и простодушных. Первый легко принимал черты бунтаря, принадлежащего к вершинам общества и цивилизации, второй ассоциировался с мятежником из народной среды.

Если не считать «Кавказского пленника», где оппозиция «принадлежащий миру цивилизации, пораженный «преждевременной старостью души»<sup>8</sup> Пленник — дикие и вольные горцы еще только намечает интересующее нас противопоставление<sup>9</sup>, то впервые оно появляется в творчестве Пушкина в тот момент, когда герой нереализованного замысла «Поэмы о волжских разбойниках» разделяется на Гирея из «Бахчисарайского фонтана» и Разбойника из «Братьев-разбойников». В период работы над центральными главами «Евгения Онегина» противопоставление это приняло характер: «петербургский денди — разбойник». Явный параллелизм между разбойником из баллады «Жених» и Онегиным из сна Татьяны убедительно свидетельствует о связи этих образов в сознании Пушкина. Однако если вспомнить, что ряд совпадений связывает эти два текста с третьим — «Песнями о Стеньке Разине», то делается очевидным, что разбойник интересует Пушкина как фигура, связанная с бунтарскими возможностями народа.

В период работы над последними главами «Евгения Онегина» Пушкин был увлечен романом Бульвер-Литтона «Пелэм, или Приключения джентльмена». Его увлекала фигура денди, однако бесспорно, что внимание его было привлечено и к тому, что в ходе сюжетного развития в романе оказывается соприкосновение сливок английского дендизма с героями уголовного мира, в результате чего вырисовывается проблема: «джентльмен и разбойник».

«Евгений Онегин» был закончен несколько неожиданно для самого автора: известно, что шестую главу он рассматривал как завершающую первую часть романа. Это заставляет предполагать, что вторая часть мыслилась приблизительно в том же объеме, что и первая. Мы не будем строить предположений о том, каково должно было бы быть продолжение романа (тем более что гипотез этого рода предложено уже вполне достаточное количество). Остановимся лишь на некоторых показателях оставленного замысла. Можно предположить, что роман был сокращен не за

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 52. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифры тома и арабской — книги и страницы.

<sup>9</sup> Антитетическое соединение в рамках одного текста разбойника и денди возникло как синтез руссоистско-шиллеровской и байронической традиций. Одновременно активизировалось противопоставление элегического героя и персонажа балладной традиции (в варианте баллад Катенина, «Хищников на Чегеме» Грибоедова и «Черной шали» Пушкина). Однако эти образные архетипы с самого начала могли сливаться в едином персонаже байронического разбойника (Корсар) или противопоставляться как два несовместимых полярных характера (Пленник — черкесы).

счет отбрасывания каких-либо эпизодов после конечного свидания Онегина и Татьяны, а в результате редакции части между дуэлью и этим свиданием.

Столь часто цитируемое исследователями свидетельство Юзефовича, согласно которому Онегин должен был попасть на Сенатскую площадь и погибнуть в Сибири или на Кавказе, слишком кратко и неопределенно, чтобы выводить из него конкретные реконструкции текста. Вся эта, идейно крайне весомая, часть повествования могла у Пушкина уместиться в одном абзаце, как это, например, произошло с концовкой «Выстрела». Если бы мы знали о ней в чьем-либо пересказе, то легко могли бы себе вообразить и драматические события противоречий в лагере восставших греков, и сцену казни Владимироско, и бегство Ипсиланти, покинувшего своих единомышленников, — всю цепь событий, которые привели к трагической битве под Скулянами. События эти были Пушкину прекрасно известны и в свое время очень его волновали. Легко можно было бы представить и те сюжетные коллизии, которые могли бы возникнуть от введения в гущу исторических фактов мрачной романтической фигуры Сильвио. Однако Пушкин, как известно, вместили все это содержание в лаконическую фразу: «Предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VIII, 1, 74). Что же касается десятой главы, то сохранившиеся рукописи не позволяют судить о сюжетной и генетической связи ее с «Путешествием Онегина» (композиционное место главы именно как «десятой», т. е. последней, ничего не означает для определения ее сюжетной роли, поскольку заключительная глава, можно полагать, была задумана как расположенная вне сюжета, как своеобразное приложение, имеющее характер дневника Онегина, с которым, видимо, генетически и связана). Это предположение может объяснить и — единственный в романе случай! — упоминание Пушкина в третьем лице («Читал свои ноэли Пушкин»), и задевший декабристов, но игнорируемый исследователями оттенок иронии в повествовании о людях 14 декабря, особенно явный на фоне латетических стихов о Наполеоне.

В окончательном — известном нам, сокращенном и переделанном — тексте «Путешествия Онегина» события демонстративно отсутствуют, во время путешествия с Онегиным ничего не случается. Это и оправдывает рефрен: «Тоска, тоска!» Однако первоначальный замысел едва ли был таким. Об этом свидетельствует, например, хронологическая неувязка — неоправданно долгое и ничем не объясненное пребывание Онегина на юге: он оставил Петербург «Июля 3 числа <1821>» (VI, 476), а в Крым прибыл «три года по<сле> вслед за мн<ою>» (VI, 489). Пушкин был в Крыму с 15 августа по середину сентября 1820 г. Итак, в Крыму Онегин оказался летом — осенью 1823 г. Что делал Онегин два года на Волге и Кавказе?

Между тем очевиден интерес Пушкина в конце 1820-х и в 1830-х гг. к замыслам обширного авантюрного повествования. Следы такого замысла можно отыскать в некоторых особенностях сохранившегося текста «Путешествия Онегина»: Пушкин ведет своего героя из Москвы через Макарьевскую ярмарку по Волге на Кавказ. Если учесть, что сюжетно такой маршрут ничем не мотивирован, он производит странное впечатление: так в пушкинскую эпоху на Кавказ никто не ездил, да и самому Пушкину путь этот был совершенно незнаком и не связан для него ни с какими личными воспоминаниями. Однако Волга была устойчиво связана с фольклорными и литературными ассоциациями: с разбойничьей темой, образами Степана Разина и Пугачева. Оба эти образа отраженно возникают в дошедшем до нас тексте — в песнях бурлаков:

...поют  
Про тот разбойничий приют  
Про те разъезды удалые  
Как Ст(енька) Раз(ин) в старину  
Кровавил Волжскую волну.

Поют про тех гостей незваных  
Что жгли да резали... (VI, 498—499)

Кавказ также окружен был ассоциациями романтического разбойничества. Если прибавить, что, по одной версии — в начале пути (Новгород), а по другой — в конце (Одесса, предположение А. Гербстмана). Онегина ждало посещение военных поселений, что Петербург и Одесса были местами встречи героя и автора, а возможно (это предположение вытекает из десятой главы), героя и «умных», членов Союза благоденствия, то перед нами — смена пестрых картин, дающих основание для развертывания сложного сюжета, ставящего Онегина между миром дворянской культуры во всей ее полноте и сложности и народной «разбойничьей» вольницей. Одновременно возникала психологическая антитеза «джентльмена» и «разбойника». Вся реконструкция носит сугубо гипотетический характер, но она отвечает тому интересу к соединению авантюрного многопланового сюжета с широкой картиной русского общества, который отчетливо характеризует большинство незавершенных замыслов Пушкина этой поры.

Рубеж между 1820-ми и 1830-ми гг. отличается в творчестве Пушкина богатством и разнообразием нереализованных замыслов. Некоторые из них дошли до нас в виде планов и набросков, другие известны лишь по названиям. В ряде случаев реконструкция, хотя бы самая общая, творческого замысла Пушкина кажется невозможной. Однако если представить, что на некотором абстрактном уровне эти замыслы могут быть рассмотрены как варианты единого архесюжета, и научиться распознавать за трансформациями творческой мысли архетипические образы, то мы можем надеяться получить дополнительные данные для относительно вероятных реконструкций.

Антитетическая пара «джентльмен — разбойник» выступает перед нами в целом ряде замыслов. В их числе и наброски поэмы по «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Потоцкого («Альфонс садится на коня...», возможно, к этому же сюжету следует отнести и замысел об Агасфере: «В еврейской хижине лампада...»), и рефлексы сюжета о Пелэме (см. дальше) и, вероятно, сюжета о кромешнике. При этом антитетические образы могут сливаться в единое противоречивое целое джентльмена-разбойника. Со своей стороны, образ джентльмена имеет тенденцию двоиться на «Мефистофеля» и «Фауста», образы духа зла и скучающего интеллектуала. Когда они синтезируются, в облике «джентльмена» выступают демонические, дьявольские черты, при расчленении активизируется антитеза злой деятельности и пассивно-эгоистической бездеятельности. В слитном виде образ этот часто наделяется чертами бонапартизма, что, естественно, приводит и к возможности вычленения из него антитезы: «злая, эгоистическая активность — добрая, альтруистическая активность». Двигателем первого рода персонажей является эгоизм (=корысть), второго — альтруизм (=любовь). В разных комбинациях черты этого архетипа (дэнди) выявляются в Онегине, Сильвио (слитно), а в форме антитетического противопоставления: Мефистофель и Фауст («Сцена из Фауста»), Павел и Варфоломей («Уединенный домик на Васильевском»), Влюбленный Бес и молодой человек (план «Влюбленного

Беса», Швабрин и Гринев. На другом уровне архесюжета возможность синтеза джентльмена и разбойника могла дать варианты типа «Дубровский» (акцент на альтруистическом варианте) или «Германн» (акцент на эгоистическом варианте «джентльмена»). На этом фоне возможна реконструкция некоторых замыслов. Особенно существенны здесь замыслы «Романа на кавказских водах» и «Русского Пелама». Последние два близки к тому кругу идей, которые, видимо, отпочковались от онегинского ствола. Характерны они и тем, что тема «онегинский герой — разбойник» здесь органически переплетается с декабристской.

В «Романе на кавказских водах» впервые появляется упоминание «Пелэма»: «Якуб(ович) сватается через брата Pelham — отказ. — дуэль\* (VIII, 2, 966)<sup>10</sup>. Имя Пелэма вписано Пушкиным позже, и смысл его не совсем ясен. Однако в целом характерно перемещение сюжета из одного пласта в другой: светский, разбойничий, декабристский (главный герой — декабрист Якубович; имя его Пушкин, видимо, собирался в дальнейшем изменить, сохранив Якубовича лишь как прототип). Сюжетные узлы типично авантюрные: сватовство, похищение, дуэль, черкесские нападения, помочь верных кунаков. Видимо, должен был быть заново переигран старый сюжет «Кавказского пленика»: в одном из вариантов плана появляется запись: «...предает его Черкесам. Он освобожден (Казачко-Черкешенко)» (VIII, 2, 967). Якубович в этом замысле близок к образу Дубровского — соединению джентльмена и разбойника в одном лице. Это вызывает родственное двойничество. Дубровский как Дефорж живет в доме Троекурова, как атаман разбойников — в лесу, днем он француз, ночью он грабит помещиков, ночью он Дубровский, разбойник и народный мститель. Якубович — днем русский офицер на кавказских водах, влюбленный в Алину, ночью он черкес, участник разбойничьих набегов на русские поселения. Отметим, что сочетание образа разбойника с мотивом влюблённости и похищения возлюбленной будет исключительно устойчивым.

Однако наибольший интерес для нас представляет замысел «Русского Пелама». Сюжет этот неоднократно привлекал внимание исследователей. Однако рассматривался он преимущественно в двух аспектах: исследователей интересовала интригующая характеристика «Общество умных (Илья) Долг(оруков), С(ергей) Труб(ецкой), Ник(ита) Мур(авьев) etc.)» (VIII, 2, 974) или поиски прототипов и исторических реалий. Не привлекал внимания вопрос: почему герой именуется русским Пеламом и как в свете этого можно реконструировать сюжет?

Герой романа Бульвера-Литтона — аристократ и денди, законодатель моды, и часть романа проходит в кругу высшего общества Парижа и Лондона. Однако другая часть жизни героя протекает в притонах, в самом сомнительном обществе. В пушкинском замысле судьба «русского Пелама» (позже Пелымова), проводя его через все слои современного ему общества, связывает с разбойником-дворянином Федором Орловым.

<sup>10</sup> Измайлова Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 104—107. Возможность синтеза разнообразных тенденций в образе Якубовича демонстрируется тем, что в устных рассказах о нем Пушкин мог сливать автобиографический элемент с разбойничим, т. е. импровизировать о себе как о разбойнике: См. в письме А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. слова Пушкина: «Якубович (...) герой моего воображения», «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе» (XIII, 244).

Фигура эта, ключевая для замысла Пушкина, как ни странно, внимания исследователей не привлекла.

Федор Федорович Орлов, брат А. Ф. и М. Ф. Орловых, — лицо историческое и личный знакомец Пушкина. Знакомство их произошло в Кишиневе и имело близкий приятельский характер<sup>11</sup>. Сведений о жизни Ф. Орлова у нас мало, и факт превращения его в разбойника, пойманного и прощенного лишь по ходатайству его брата Алексея Орлова — любимца и личного друга Николая I, — ничем, кроме записей Пушкина, не подтверждается. Обычно предполагается, что наименование героя Федором Орловым лишь условно указывает на прототип, послуживший автору основой для задуманной им литературной коллизии. Однако это, вероятно, не так. Прежде всего уточним время возникновения замысла романа. Обычно оно устанавливается на основании водяного знака бумаги («1834») и определяется так: «вероятно», 1834 г.<sup>12</sup>.

Эту дату можно подкрепить более точными соображениями. Замысел Пушкина возник, насколько можно судить, вскоре после смерти Ф. Орлова (герой романа Пелымов в одном из планов назван исполнителем завещания Федора Орлова, см.: VIII, 2, 975). Орлов скончался осенью 1834 г. Об этом свидетельствует «извещение», опубликованное его братом Михаилом Федоровичем Орловым в № 84 «Московских ведомостей» за 1834 г.: «С душевным прискорбием извещая о кончине родного брата моего полковника Федора Федоровича Орлова, я, нежелодписавшийся, объявляю, что отказываюсь совершенно от приходящейся мне части оставшегося после него имения и, не будучи намерен вступить во владения оной, представляю оную на уплату его кредиторов, буде таковые явятся с законными документами. Отставной генерал-майор Михаил Федорович сын Орлов». Формула газетного извещения имела условный характер: она означала отказ от оплаты долгов умершего родственника — совершенно очевидно, что, кроме долгов, после Федора Орлова никакого имущества не осталось.

Вряд ли история о разбойничестве Федора Орлова и о спасшем его вмешательстве брата Алексея Федоровича — друга императора Николая, чье заступничество спасло другого брата, декабриста Орлова, от Сибири, вымыщлена, хотя документальных свидетельств нам обнаружить не удалось. Однако в 1831 г. Ф. Орлов вызвал интерес III отделения, которое собирало данные о его долгах и поведении (ср., например, «О денежной претензии портного Германа на подполковнике Орлове»; дела 1831 г.; к сожалению, дела до нас не дошли). Ф. Орлов был страстный игрок, горячий, несдержанный человек. В одном из вариантов плана вводится мотив его самопубийства: «доходит до разбойничества, зарезывает Щепочкина; застреливается (или исчезает)» (VIII, 2, 975). Подлинные обстоятельства смерти Ф. Орлова нам неизвестны. Даже если эта смерть была естественной, Пушкин не погрешил против психологической истины характера и биографической точности, лишь сместив обстоятельства. Ему, конечно, был известен эпизод с нашумевшим покушением Ф. Орлова на самоубийство в 1812 г. А. Я. Булгаков записал в дневнике 24 января 1812 г.: «Вчера младший сын графа Федора Григорьевича Орлова, Федор, проиграв 190 тысяч в карты, застрелился; но как пистолет был очень набит и заряжен тремя пулями, то разорвало ствол и заряд пошел назад и вбок. Убийца спасся чудесным образом: однако ж лицо все обезображенено.

<sup>11</sup> Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 66 и след.

<sup>12</sup> Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. С. 148.

Он останется жив, однако. Странно будет лет через 20 сказать: вот человек, который в 1812 году застрелился»<sup>13</sup>.

Пушкин заинтересовался своим старым знакомцем не только потому, что этот последний был отчаянная голова, один из самых отпетых «шалунов» в гвардии. Это был новый вариант занимавшего Пушкина типа дворянина-разбойника. После Дубровского—Шванвича Ф. Орлов был новым звеном в цепи пушкинских героев этого рода.

Однако у реального Ф. Орлова была одна особенность, резко выделявшая его в этом ряду: он был герой Отечественной войны 1812 г. и инвалид, потерявший в бою ногу. Пушкин знал его уже игроком и гулякой с деревянной ногой.

Об обстоятельствах военной жизни Ф. Орлова нам известно следующее. Н. Н. Муравьев писал в своих записках: «Под Бородиным было четыре брата Орловых, все молодцы собой и силачи. Из них Алексей служил тогда ротмистром в конной гвардии. Под ним была убита лошадь, и он остался пеший среди неприятельской конницы. Обступившие его четыре польских улана дали ему несколько ран пиками, но он храбро стоял и отбивал удары палашом; изнемогая от ран, он скоро бы упал, если бы не освободили его товарищи, князья Голицыны, того же полка. Брат его Федор Орлов, служивший в одном из гусарских полков, подскакав к французской коннице, убил из пистолета неприятельского офицера перед самым фронтом. Вскоре после того он лишился ноги от неприятельского ядра. Так, по крайней мере, рассказывали о сих подвигах, коих я не был очевидцем. Третий брат Орловых, Григорий, числившийся в кавалергардском полку и находившийся при одном из генералов адъютантом, также лишился ноги от ядра. Я видел, когда его везли. Он сидел на лошади, поддерживаемый под мышки казаками, оторванная нога его ниже колена болталась, но никакого не изменившееся лицо его не выражало даже страдания. Четвертый брат Орловых, Михаила, состоявший тогда за адъютанта при Толе, также отличился бесстрашием своим, но не был ранен»<sup>14</sup>.

Н. Н. Муравьев — исключительно точный мемуарист, отличающий то, что он сам видел, от рассказов других лиц. Поэтому некоторые неточности, вкрашившиеся в его записи (Ф. Орлов ногой под Бородиным не терял), не снижают достоинства его показаний: они свидетельствуют, что вокруг имен братьев Орловых, в том числе и Федора, существовал гвардейский (все четыре брата служили в гвардии) фольклор, окружавший их ореолом лихости и героизма.

Ноги Федор Орлов лишился позже. Историк Сумского гусарского (позже 3-го драгунского) полка, описывая неудачную, почти катастрофическую для союзников битву под Бауценом, свидетельствует: «При этом нельзя не отметить особенно смелую атаку штабс-ротмистра Орлова с одним эскадроном Сумского полка. Завидя наступление французской конницы, он с эскадроном врубился в центр ее. (...) Орлов во время этого славного дела лишился ноги, но подвиг его был оценен и он награжден орденом св. Георгия 4-го класса». Позже, 20 апреля 1820 г., Ф. Орлов, уже служивший в лейб-гвардии уланском полку, был из ротмистров произведен высочайшим приказом в полковники, но фактически был не в строю, а находился при брате Михаиле Орлове. Кутя и играя в карты, он не был, однако, чужд веяниям времени и вступил в известную

<sup>13</sup> Русский архив. 1867. С. 1362—1363.

<sup>14</sup> Там же. 1885. Ч. 3. № 10. С. 259.

в истории декабризма масонскую ложу «Соединенных друзей» в Петербурге, однако к политэкономическим разговорам брата Михаила относился иронически, предпочитая им партию бильярда. 1 марта 1823 г. он был уволен от службы «в чистую» «за ранами с мундиром», что, очевидно, явилось результатом опалы Михаила Орлова и кишиневского разгрома.

Таким образом, когда Пушкин обдумывал план «Русского Пелама», собираясь ввести в роман Ф. Орлова, в его воображении вставал образ хромоногого, на деревянной ноге, разбойника — героя войны 1812 г.

Работа над «Русским Пеламом» совпадала с временем наиболее интенсивного общения Пушкина и Гоголя. В «Авторской исповеди» Гоголь рассказал о том, как Пушкин убеждал его приняться за обширное повествование «и, в заключенье всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то в роде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет *Мертвых душ*» (VIII, 440)<sup>15</sup>. Разговор этот мог происходить, вернее всего, осенью 1835 г. 7 октября того же года Гоголь, явно продолжая устную беседу, писал Пушкину, что он уже «начал писать *Мертвых душ*». Осень 1835 г. — это время, когда остановилась работа Пушкина над «Русским Пеламом». Можно предположить, что это и есть тот «сюжет» «в роде поэмы», который Пушкин отдал Гоголю, говоря, что он «дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество разнообразных характеров». Видимо, Пушкин не просто пересказывал Гоголю (и уж тем более не читал по бумаге) дошедшие до нас планы «Русского Пелама» — он импровизировал на эту тему. В какой-то момент он мог вспомнить известный ему, согласно рассказу П. И. Бартенева, случай мошенничества с мертвыми душами (такой случай был известен и самому Гоголю)<sup>16</sup>. По крайней мере, авторитетное свидетельство Гоголя недвусмысленно указывает, что сюжет, подаренный Пушкиным, не был для поэта мимолетным, только что пришедшем в голову замыслом. Однако никаких следов планов чего-либо более близкого к «Мертвым душам» в рукописях Пушкина не сохранилось. Между тем Пушкин всегда «думал на бумаге», и самые летучие планы его отлагались в виде рукописей. Рукописи же последних лет сохранились хорошо, и таинственное исчезновение из них всяких следов «отданного» замысла само по себе нуждается в объяснении.

Гоголь, конечно, не собирался просто пересказать пушкинский сюжет своими словами: весьма интересны не только совпадения, но и несовпадения, позволяющие судить о глубине различий между творческим миром Пушкина и Гоголя. Наиболее тесное соприкосновение пушкинского замысла и гололевского воплощения сохранилось в фигуре Ф. Орлова — капитана Копейкина. Образ Копейкина постепенно приспосабливался к цензурным условиям, сначала в порядке автоцензуры, потом — в результате давления на автора требований цензора Никитенко. В этом отношении наибольший интерес представляют ранние редакции. В них Копейкин сохраняет черты, сближающие его с Дубровским: Копейкин оказывается не просто атаманом разбойников, а главой огромного отряда

<sup>15</sup> Подробный анализ «пушкинских замыслов» Гоголя см.: Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1977.

<sup>16</sup> Свод данных см. в комментариях В. А. Жданова и Э. Г. Зайденшнур (VI, 900—901).

(«словом, сударь мой, у него просто армия [какая-нибудь]» — VI, 528). Особое место Копейкина в ряду разбойников — народных мстителей в литературе тех лет в том, что его месть целенаправленно устрёмлена на бюрократическое государство: «По дорогам никакого проезда нет, и все это, понимаете, собственно, так сказать, устремлено на одно только казенное. Если проезжающий по какой-нибудь, т. е. своей надобности — иу, спросит только, зачем — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги, словом, [можете себе представить] всё, что носит, так сказать, имя казенное, спуску никакого. Ну, можете себе представить, казне изъян ужасный» (VI, 528—529).

Обращает на себя внимание, что во всем этом эпизоде нелепые обвинения, которые выдвигаются в адрес Чичикова, странные применительно к этому персонажу, близко напоминают эпизоды «разбойничьей» биографии Ф. Орлова в замыслах Пушкина: и тот и другой (один в воображении губернских дам, другой — по замыслу Пушкина, вероятно, отражающему некоторую реальность) похищают девицу. Деталь эта у Пушкина является одной из основных и варьируется во всех известных планах «Русского Пелама», она же делается основным обвинением губернских дам против Чичикова.

Каково же действительное отношение Чичикова к капитану Копейкину? Только ли странная ассоциация идей в голове почтмейстера города N, упустившего из виду, что у Чичикова и руки и ноги — все на месте, оправдывает появление этого персонажа в «Мертвых душах»? Чичиков — приобретатель, образ совершенно новый в русской литературе тех лет. Это не означает, что у него нет литературных родственников. Проследим, какие литературные имена вспоминаются в связи с Чичиковым или какие ассоциации в поэме он вызывает, не отличая пока серьезных от пародийных (пародийная ассоциация — вывернутая наизнанку серьезная).

1. Чичиков — романтический герой светского плана. Чичиков «готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины» (VI, 166). Подыскив, он «стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте»<sup>17</sup>. К этому же плану героя поэмы относится и письмо к нему неизвестной дамы.

2. Чичиков — романтический разбойник: он врывается к Коробочке, по словам дамы, приятной во всех отношениях, «вроде Ринальд Ринальдина». Он — капитан Копейкин, он же разбойник, бежавший в соседней губернии от законного преследования, он же делатель фальшивых ассигнаций.

3. Чичиков — демоническая личность, он Наполеон, которого «выпустили» с острова Елены; и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков.

Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он повернется и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Полицмейстер, который служил в компанию 12 года и лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже,

<sup>17</sup> Известны два русских стихотворения на тему «Послания Вертера к Шарлотте»: В. Туманского и А. Мерзлякова.

нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок» (VI, 206).

4. Чичиков — антихрист. После уподобления Чичикова Наполеону следует рассказ о предсказании «одного пророка, уже три года сидевшего в остроге; пророк пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром. Пророк за предсказание попал, как следует, в острог» (VI, 206).

Если оставить пока в стороне последний пункт, то можно отметить следующее: в образе Чичикова синтезируются персонажи, завещанные пушкинской традицией, — светский романтический герой (вариант — денди) и разбойник. Причем уже Пушкин наметил возможность слияния этих образов в облике рыцаря наживы, стяжателя и демонического эгоиста Германна. Описание сходства Чичикова с Наполеоном — пародийная цитата соответствующего места из «Пиковой дамы»: у Германна «профиль Наполеона»: «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 244, 245).

Чичиков окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист Германн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник. Синтезируя все эти литературные традиции в одном лице, он одновременно их пародийно снижает. Однако дело не ограничивается литературной пародией: Гоголь неоднократно подчеркивал, что обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло. Чичиков — антизлодей, антигерой, антиразбойник, человек, лишенный признаков («ни толстый, ни тонкий»), — оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло — величественным. Впитав в себя все романтические образы, он все их обесцветил и обесценил. Однако в наибольшей мере он связан с Германном из «Пиковой дамы». Подобно тому как сущность Дубровского и утопизм этого образа раскрывались проекцией на Гринева / Швабрина, с одной стороны, и Пугачева, с другой, Германн разлагался на Пелама и Ф. Орлова, начало культуры и начало денег, обмана, плутней и разбоя. Чичиков сохранил лишь безнадежную прозу авантюризма ради денег. И все же связь его с разбойником глубока и органична. Не случайно фамилия Копейкина невольно ассоциируется с основным лозунгом его жизни: «Копи копейку». Гимн копейке — единственное родовое наследство Чичикова: «Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой» (VI, 225). Видимо, именно ассоциация, вызванная звучанием фамилии (а Гоголь был на это очень чуток)<sup>18</sup>, привлекала внимание Гоголя к песням о разбойнике Копейкине. Песни о «воре Копейкине» в записях П. В. Киреевского были известны Гоголю<sup>19</sup>. Вполне вероятно, что хотя

<sup>18</sup> Ср. этимологизацию фамилий Завалишина, Полежаева, Соликова и Храповицкого (VI, 190) в связи с семантикой сна.

<sup>19</sup> См.: *Собрание народных песен* П. В. Киреевского. Л., 1977. Т. 1. С. 225—226 и 302.

достоверных сведений об атамане Копейкине не было ни у собирателей<sup>20</sup>, ни у Гоголя, однако Гоголю могла быть известна устная легенда о солдате Копекникове (конечно, искаженная при записи на французском языке фамилия «Копейкин»), который сделался разбойником «поневоле», получив от Аракчеева отказ, в помощи и отеческое наставление самому позаботиться о своем пропитании<sup>21</sup>.

Герой народных песен разбойник Копейкин, солдат «Копекников», прогнивший Аракчеевым, Ф. Орлов — инвалид-герой 1812 г., сделавшийся разбойником, сложно влились в образ капитана Копейкина. Существенна еще одна деталь отношения Копейкина к Чичикову: Копейкин, герой антинаполеоновских войн, и Наполеон — две антитетические фигуры, в совокупности характеризующие героико-романтическую эпоху 1812 г. Синтез и пародийное измельчание этих образов порождают «героя копейки» Чичикова. Можно было бы вспомнить, что и Пушкин связывал наполеоновскую эпоху и денежный век как два звена одной цепи.

Преобразился мир при громах новой славы...

⟨...⟩

Свидетелями был вчерашнего паденья,  
Едва опомнились младые поколенья.  
Жестоких опытов сбирая поздний плод,  
Они торопятся с расходом свести приход.  
Им некогда шутить, обедать у Темиры... (III, I, 219)

Синтетическое отношение Чичикова к предшествующей литературной традиции не отменяет, однако, принципиальной новизны этого характера. Чичиков задуман как герой, которому предстоит грядущее возрождение. Способ мотивировки самой этой возможности ведет к новым для XIX в. сторонам гоголевского художественного мышления. Злодей в просветительской литературе XVIII в. сохранил право на наши симпатии и на нашу веру в его возможное перерождение, поскольку в основе его личности лежала добрая, но извращенная обществом Природа. Романтический злодей искупал свою вину грандиозностью своих преступлений, величие его души обеспечивало ему симпатии читателя. В конечном счете, он мог оказаться уклонившимся с пути ангелом или даже мечом в руках небесного правосудия. Гоголевский герой имеет надежду на возрождение потому, что дошел до предела зла в его крайних — низких, мелочных и смешных — проявлениях. Сопоставление Чичикова и разбойника, Чичикова и Наполеона, Чичикова и антихриста делает первого фигурой комической, снимает с него ореол литературного благородства (параллельно проходит пародийная тема привязанности Чичикова к «благородной» службе, «благородному» обращению и т. п.)<sup>22</sup>. Зло дается не только в чистом виде, но и в ничтожных его формах. Это уже крайнее и самое беспрозвестное, по мнению Гоголя, зло. И именно в его беспрозвестности таится

<sup>20</sup> «Кто и когда был вор Копейкин?» — спрашивал Киреевский Языкова (см.: Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 63; публикатор М. К. Азадовский не прокомментировал этого имени).

<sup>21</sup> Текст этого «анекдота» был опубликован в «Revue des études franco-russes» (1905. № 2).

<sup>22</sup> То, что героя этого плана вступают в борьбу с Золотом, стремясь подчинить его, придает им еще один признак — рыцарства. Это качество имеет тенденцию раздваиваться на рыцаря — Дон Кихота (Костанжогло, Штольц) и Барона из «Скупого рыцаря». Через Плюшкина этот последний также сопоставлен с Чичиковым.

возможность столь же полного и абсолютного возрождения. Такая концепция органически связана с христианством и составляет одну из основ художественного мира «Мертвых душ». Это роднит Чичикова с героями Достоевского.

Аналогия между Германном (Наполеон+убийца, разновидность разбойника) и Раскольниковым (та же комбинация признаков, дающая в итоге образ человека, вступившего в борьбу с миром богатства и стремящегося этот мир подчинить) уже обращала на себя внимание. Менее бросается в глаза связь этих образов с Чичиковым. Достоевский, однако, создавая Раскольникова, бесспорно (может быть, подсознательно), имел в виду героя «Мертвых душ»<sup>23</sup>.

Антитеза «денди — разбойник» оказывается весьма существенной для Достоевского. Иногда она выступает обнаженно (например, в паре: Ставрогин — Федька; вообще, именно потому, что Ставрогин рисуется как «русский джентльмен», образ его подключается к традиции персонажей двойного существования, являющихся то в светском кругу, то в трущобах, среди подонков), иногда в сложно трансформированном виде<sup>24</sup>.

Такое распределение образов включено в более широкую традицию: отношение «джентльмен — разбойник» — одно из организующих для Бальзака (Растиньяк — Вотрен), Гюго, Диккенса. В конечном счете оно восходит к мифологической фигуре оборотня, ведущего днем и ночью два противоположных образа жизни, или мифологических двойников-близнецов. Имея тенденцию то распадаться на два различных и враждебных друг другу персонажа, то сливаться в единый противоречивый образ, этот архетип обладает огромной потенциальной смысловой емкостью, позволяющей в разных культурных контекстах наполнять его различным содержанием, при одновременном сохранении некоторой смысловой константы.

1979

<sup>23</sup> См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 99—100.

<sup>24</sup> Подробнее см. в статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» в настоящем томе.

## Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов

Известное высказывание Достоевского: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя» — как бы узаконило представление об основной линии исторической преемственности: Гоголь «петербургских повестей» — натуральная школа — русский реалистический роман XIX в. Однако давно уже отмечалось, что вне этого пути оказываются многие существенные явления, в частности истоки творчества Льва Толстого. Высказывалось мнение, что корни Толстого вообще лежат вне основного русла русской литературы. Рассмотрению этого вопроса и посвящена настоящая работа.

Демократическое сознание XVIII в. выработало представление о человеке как о существе, прекрасном по своей природе, рожденном для счастья и общежития. Одновременно возникла идея справедливого договорного общества, которое организуют свободные люди ради собственного блага. В условиях феодально-крепостнического общества обе эти идеи имели остро критический характер. Так возникла философская проза XVIII в., в которой жизнь современных людей — рабов и господ — рассматривалась на фоне идеального существования свободного человека в неискаженном обществе. Обращаясь к современной действительности, автор видел в ней искажение естественного порядка, а в рабе или господине стремился прозреть изуродованные черты человека.

С мыслью об общественной природе человека тесно связано было и представление о единстве частных и общих интересов, о нравственности счастья: стремящийся к своему личному благополучию свободный, неискаженный человек способствовал счастью других людей. Этим снималась противоположность между личностью и народом.

В эту же эпоху зародились противоположные представления об исконно злой природе человека, о независимости его характера от окружающих общественных условий. Интересы человека и народа мыслились с таких позиций как непримиримо враждебные. В дальнейшем на этой основе возникла романтическая дилемма: отказ от интереса к народу (который начал именоваться «толпой») во имя счастья богато одаренной, страстной, находящейся вне морального суда личности, или сближение с народом, понимаемым как безликая, неиндивидуализированная масса, ценой добровольного отказа от страстей, сложного богатства индивидуального духа и жажды счастья. Растворяясь в народе, с точки зрения романтиков, личность теряет себя.

Революционные потрясения конца XVIII в., победа в Западной Европе буржуазных отношений обнажили метафизическую прямолинейность демократической идеологии «философского столетия». Усложнилось понимание природы человека, вырабатывались принципы историзма. Представления об истории как едином и закономерном поступательном процессе, о зависимости характера человека вначале от исторической, а затем и от социальной среды, лежавшие в основе русского реализма второй половины 1820-х — 1830-х гг., опирались на развитие русской и западноевропейской философской мысли, на труды историков, раскрывших в феодальном обществе картину классового антагонизма, и особенно на опыт политической борьбы народов с феодальной реакцией в первой трети XIX в.

Вместе с тем к началу 1830-х гг. в Западной Европе уже четко обозначились контуры буржуазного общества, черты которого все отчетливее проступали и в русской действительности. Это породило обширную литературу критики буржуазного уклада. Одновременно с утопическим социализмом активизируется интерес к идеям демократических уравнителей XVIII в. (Руссо, Радищев), еще в ту эпоху пытавшихся сконструировать идеал общества социального равенства на основе всеобщего личного труда и трудовой собственности. Эти идеи соседствовали с социалистическим утопизмом, частично сливались с ним и придавали ему своеобразную окраску, особенно в странах Восточной Европы, все еще не покончивших с феодализмом и крепостным правом.

Таков был общий идейный фон, на котором протекало литературное развитие исследуемой эпохи.

\*

Творчество Пушкина 1830-х гг. пронизано историзмом. Переход к историческому мышлению был вместе с тем отказом от выработанного в XVIII в. метафизического взгляда на человека и общество.

Даже среди своих современников Пушкин выделялся глубиной и органичностью связей с культурой «философского столетия». Причем именно наследие просветителей — демократические идеи равенства людей и их исконных, неотъемлемых прав — в значительной степени питало революционный пафос молодого Пушкина. В период сближения в Кишиневе с кружком М. Орлова обаяние идей природного равенства и общественного договора для поэта резко возросло. Постоянным собеседником Пушкина был В. Ф. Раевский, который «*Contrat Social Руссо*» «вытвердил, как азбуку». Не случайно его ум так занимало идеальное государство «Атлантида». Пушкин, конечно, читал Руссо и прежде. В Лицее поклонником Руссо был Кюхельбекер. Бессспорно, однако, что воззрения Пушкина на Руссо сложились под влиянием декабристов. Чтение Руссо наложило печать на социальные утопии юношеского кружка Муравьевых. Н. Муравьев вспоминал: «Я, не ставя преграды воображению своему, возбужденному чтением *Contrat Social Руссо*, мысленно начертывал себе всякие предположения в будущем. Думал и выдумал следующее: удалиться через пять лет на какой-нибудь остров, населенный дикими, взять с собою надежных товарищей, образовать жителей острова и составить новую республику»<sup>1</sup>. Александр Муравьев на следствии показывал, что вольнодумство свое заимствовал от чтения «разных политических книг», среди которых назвал «*Contrat Social de J. J. Rousseau*». М. Фонвизин показал, что «свободный образ мыслей» сложился у него в «17-ть лет из чтения Монтескию, Райналя и Руссо». Желая быть точным, он исправил «чтение» на «прилежное чтение».

Именно в Кишиневе, в тесном общении с демократически настроенными членами тайных обществ, Пушкин заново пересмотрел свое отношение к философу, чьи взгляды, например в кругу Николая Тургенева, явно не встречали одобрения. Изучавший историю упоминаний имени Руссо в сочинениях Пушкина Б. В. Томашевский заключает: «Под влиянием политических споров, возбуждаемых революционной обстановкой на Западе, Пушкин обращается к Руссо и перечитывает его произведения»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Русский архив*. 1885. № 9. С. 25.

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 95—96.

Именно в это время Руссо начал восприниматься как «защитник вольности и прав» или, в черновом варианте, «Руссо — апостол наших прав». Строки эти написаны еще в Кишиневе, в мае 1823 г., приблизительно за полгода до того, как возник первоначальный план «Цыган».

Поэма «Цыганы» обычно трактуется как разрыв Пушкина с романтизмом и осуждение индивидуализма романтического героя. Б. В. Томашевский, склонный относить поэму к явлениям романтизма, считает, что Алеко как романтический герой вообще находится вне суда и оценок.

Думается, что проблематика поэмы вообще лежит несколько в иной плоскости. Под влиянием бесед с кишиневскими декабристами, напитанными просветительскими демократическими идеями об исконной доброте и равенстве людей, Пушкин задумал поэму о жизни «естественного» человека. Такой сюжет совсем не означал стремления уйти от острой проблематики в буколическое благодушие. Идеал прекрасных возможностей человека лишь оттенял мысль о его угнетенном, рабском состоянии: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах»<sup>3</sup>. Замысел поэмы о свободном народе, живущем по законам природы, был исполнен политической остроты и вполне созвучен построениям кишиневских декабристов — друзей Пушкина. С самого начала замысел поэмы строился на противопоставлении «естественной» жизни цыганского табора и «противоестественной» цивилизации. Мир цыган — мир воли и веселья. Уже в первых черновиках появилась формула: «Как вольность, весел их начнег»<sup>4</sup>. Веселье и свобода для Пушкина так же связаны, как уныние и рабство. И не случайно эпитет «веселый» первоначально густо окрашивал все описание жизни цыган. В черновой редакции: «веселым табором noctilug»<sup>5</sup>. Земфира привыкла к «веселой воле», в таборе «все так весело, так живо», в дни молодости в старом цыгане кровь «весело кипела». Алеко стал «вольный житель мира, / И солнце весело над ним / Полуденной красою блещет». В дальнейшем Пушкин разнообразил систему эпитетов, но это не изменило общей тональности повествования. В представлениях Руссо, Мабли и других философов демократического крыла Просвещения свобода неразрывно связана с равенством и бедностью. Если описание бедности реального народа современности (например, русского крестьянина в «Путешествии из Петербурга в Москву») — свидетельство социальной несправедливости, так как подразумевает на другом общественном полюсе роскошь, то идеальный народ философской повести весь беден, и это мыслится как необходимое условие равенства. Руссо уже в «Рассуждении» на тему, заданную Дижонской академией, доказывал, что науки гибельны не сами по себе, а именно потому, что не могут развиваться без роскоши: «Что были бы искусства без роскоши, которая их питает?»; «Таким образом, роскошь, разврат и рабство были во все времена карой за горделивые усилия выйти из счастливого невежества, в которое нас погрузила вечная премудрость»<sup>6</sup>. Мабли писал о современной ему Европе: «Разумы равно от сребролюбия и сладострастия изнемогают» (цит. по переводу А. Н. Радищева)<sup>6</sup>. Таким образом, картины бедности и невежества входили в положе-

<sup>3</sup> Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. М., 1938. С. 3.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1951. Т. 4. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>5</sup> Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Paris, 1825. Т. 1. Р. 25, 23.

<sup>6</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 245.

жительную характеристку народа. В них видели залог равенства и социальной справедливости. Так появляются «издранные шатры». Вместо «полузавешанных коврами» первоначально было: «покрытых бедными коврами», «рубищем». Бедность и воля — синонимы. Старый цыган говорит:

Будь наш — привыкни к нашей доле,  
Бродящей бедности и воле (IV, 180).

Пушкин резко подчеркнул эту связь (бедность и свобода) в наброске примечания к «Цыганам»: «Привязанность к дикой вольности, обеспеченной бедностью» (XI, 22).

Антагонистом бедной и простой жизни цыган является «неволя душных городов». Цивилизованное общество — богатое и рабское одновременно: там «просят денег да цепей» (IV, 185).

...Там огромные палаты,  
Там разноцветные ковры...

Эти стихи содержат прямое противопоставление жилища старого цыгана и Земфиры:

...Телега,  
Убогим крытая ковром (IV, 202).

Старый цыган также противопоставляет любовь к свободе и любовь к богатству:

Ты любишь нас, хоть и рожден  
Среди богатого народа.  
Но не всегда мила свобода  
Тому, кто к неге приучен (IV, 186).

Именно любовь к роскоши, неспособность привыкнуть «к заботам жизни бедной» не дали Овидию насладиться в изгнании вольностью. В черновых вариантах особенно резко подчеркнуто то, что герой оставил ради свободы «златую» «Роскошь и забавы», бросил цели «роскоши пустой» (IV, 414—415).

Резкое сближение Пушкина с демократическими тенденциями философской мысли XVIII в. сильно чувствуется в «Цыганах». Деятели Союза благоденствия придавали просвещению особое значение в освободительной борьбе, и Пушкин до южной ссылки вполне разделял их убеждения. Даже в 1821 г. в Кишиневе, переживая усиление радикальных настроений, поэт все еще верил в связь просвещения и свободолюбия. Он стремился в «просвещении стать с веком наровне» (II, I, 187). Но уже в 1824 г., одновременно с работой над «Цыганами», он пишет:

Где благо, там уже на страже  
Иль просвещенье, иль тиран.

Тирания и цивилизация приравнены. За этим стоит убеждение, что человеческое общество страдает не от несовершенства человека, а от порочности социального строя, который должен быть переделан. Эта мысль подчеркнута и в «Цыганах». Алеко «волен», потому что презрел «ковы просвещенья».

Противопоставление свободы патриархального общества рабству цивилизации особенно резко выразилось в судьбе героя поэмы. Город, из которого ушел герой, — царство Закона. «Его преследует Закон».

Закон с большой буквы — это, конечно, не какой-нибудь конкретный, нарушенный героям законодательный акт, а сама идея государственной организации людей. В предшествующий период Пушкин, как и большинство декабристов, считал, что народ неразумен, подчинен страсти и может двигаться к свободе, лишь подчиняясь просвещенному руководству. Поэтому он уделял особое внимание Закону как силе, способной регулировать отношения между членами общества, властью и народом: «С вольностью святой / Законов мощных сочетанье». Но если считать, что люди по природе склонны к добру, если между частным и общим благом нет противоречий, то отпадает необходимость в Законе, регулирующем отношения человека с другими людьми. Цыгане живут без властей, без Закона, не образуя гражданского общества. Очень существенна такая деталь. Земфира, объясняя отцу, почему Алеко решил стать цыганом, первоначально говорила: «Ему по сердцу наш закон». Пушкин исправил «по сердцу» на «по нраву» и остановился на этом варианте как на окончательном — переписал отрывок (IV, 409, 410). Но в окончательном тексте он резко изменил смысл: у цыган нет Закона, Закон — принадлежность гражданского общества, враг свободы. Стих зазвучал: «Его председует Закон». Центральное место, в этом смысле, — изъятый из окончательного текста монолог Алеко над колыбелью младенца: ребенок не будет гражданином, потому что Алеко хочет воспитать его человеком. Сын Алеко вместе с жизнью получил «неоцененный дар свободы»:

Рости на воле без уроков  
Не знай стеснительных палат  
И не менять простых пороков  
На образованный разврат  
Под сенью мирного забвенья  
Пускай цыгана бедный внук  
Лишен и неги просвещенья  
И пышной суеты наук —  
Зато беспечен, здрав и волен... (IV, 445)

И далее:

От общества быть может я  
Отъемлю ныне гражданина —  
Что нужды — я спасаю сына —  
И я бы желал чтоб мать (моя)  
Меня родила в чаще леса... (IV, 446)

При этом необычайно существенно то, что в роли «естественного народа» у Пушкина выступает народ кочевой, лишенный земельной собственности. Следует помнить, что Руссо в трактате «О причинах неравенства» подчеркнул, что именно земельная собственность порождает общественное состояние человека: «Первый, кто, огородив участок земли, придумал заявить: «Это мое» — и нашел людей достаточно простодушных, чтобы тому поверить, был подлинным основателем гражданского общества<sup>7</sup>. Ту же мысль развивал и Радищев в хорошо известном Пушкину трактате «О человеке, его смертности и бессмертии».

Сын Алеко — «дитя любви, дитя природы», а не закона: Алеко и Земфира связывает свободная сердечная склонность, а не юридическая

<sup>7</sup> Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 72.

зависимость. Не случайно Пушкин отбросил формулы «Я для него супруг буду», «И я его женю буду» ради «Но я ему подругой буду» (IV, 409, 180). Слово «муж» будет применено к Алеко лишь тогда, когда начнется борьба между ним и Земфирой за право ее на свободу. Принимая Алеко в семью и общество, старики не требует ни клятв, ни обрядов, ни обязательств.

Я рад. Останься до утра  
Под сенью нашего шатра  
Или пробудь у нас и доле,  
Как ты захочешь... (IV, 180)

Только добровольное согласие удерживает Алеко в обществе цыган. За преступление он наказуется лишь изгнанием, ибо, как доказывали многие мыслители XVIII в., общество не может ни удержать человека против его воли, ни лишить жизни.

Свободные люди патриархального общества просты душой, добры, им незнакомы злоба и ревность. «Нет существа более кроткого, чем человек в первоначальном состоянии»<sup>8</sup>, ибо именно в нем проявляется с наибольшей силой природа человека. Радищев писал: «Из внешнего сложения человека видели мы, что менее всех других животных он способен к хищности. Пальцы его не вооружены острыми когтями для раздирания своеи снеди, как у тигра; нет у него серпообразных клыков на отъятие жизни. (...) Итак, человек не есть животное хищное»<sup>9</sup>.

Доброта человека, ведущего естественный образ жизни, исключает ревность — чувство собственника. «Караибы — народ, который менее, чем какие-либо из ныне существующих народов, отдалился от естественного своего состояния, — как раз миролюбивее всех в своих любовных делах и менее всех подвержены ревности, хотя они и живут в знойном климате, который, казалось бы, должен сообщать страстям этим еще большую деятельность»<sup>10</sup>.

Характерно, что в монологе Алеко над колыбелью сына ревность причислена к общественным предрассудкам наравне с сословной дворянской честью, зависимостью от вельмож и т. д.

Нет не преклонит он [колен]  
Пред идолом какой-то чести  
Не будет вымышлять измен  
Трепеща тайно жаждой мести... (IV, 446)

Однако, если подвергнуть внимательному рассмотрению первоначальный замысел поэмы, становится очевидным, что даже во время наиболее решительного отрицания современного социального порядка Пушкин не был во всем согласен с Руссо. Руссо считал, что «естественный человек» прост, добродушен, неярок. Он говорит даже о «косности первобытного состояния». Обычный человек заботится о своем собственном счастье. «Взоры истинного героя простираются дале: счастье людей — вот его цель»<sup>11</sup>. На основе подобных представлений вырастала мораль героического аскетизма, разнообразно проявившаяся и в якобинском искусстве, и в творчестве Шиллера, и в русской гражданской поэзии 1800—1810-х гг.

<sup>8</sup> Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 77.

<sup>9</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 53.

<sup>10</sup> Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 68.

<sup>11</sup> Rousseau J. J. Op. cit. T. I. P. 392.

Позиция Пушкина была более сложной: он отдал дань (особенно в лирике) декабристскому противопоставлению гражданской и любовной поэзии. В его стихотворениях первого петербургского и южного периодов мы встретим идеал супового гражданина, пренебрегающего радостями любви. Но в лирике тех же лет мы найдем и другой идеал, связанный с пониманием природы страсти философами-материалистами XVIII в. Это будет образ человека, гармонически развитого, исполненного жизненных сил и жажды счастья, свободолюбивого не вопреки своей привязанности к земной любви и красоте, а именно благодаря ей. Страстная, яркая личность не противостоит в этом понимании героическому образцу борца, а сливается с ним.

В «Цыганах» мир неволи — мир однообразия, серости, где страсти заменены торговлей, где нет ни ярких умов, ни ярких чувств. Мир цыган не только свободен — он ярок, нестроен, самобытен, исполнен огня страстей и движений. Это добрые, но самобытные и пламенные характеры:

Все живо посреди степей (IV, 179).

Лохмотьев ярких *пестрота*,  
Детей и старцев нагота,  
Собак и лай и завыванье,  
Волынки говор, скрыл телег,  
Все скудно, дико, все *нестрайно*,  
Но все так живо-неспокойно,  
Так чуждо мертвых наших нег,  
Так чуждо этой жизни праздной,  
Как песнь рабов *однообразной!* (IV, 182; курсив мой. — Ю. Л.)

В городах:

Любви стыдятся, мысли гонят (IV, 185).

В этом стремлении подчеркнуть полноту красок народной жизни нельзя не увидеть и подход, прямо противоположный романтизму. Противопоставляя личность «толпе», романтики охотно говорили о герое ярком, необычном, грандиозном. Но сама эта характеристика подразумевала представление о «плохой» и безликой толпе. Мысль о яркой личности, составляющей лишь единицу в «пестро-нестрайной», яркой народной толпе, романтизму чужда. Если он и обращается к народу, то делает это в поисках «внеличностного»: смиренния, простоты, отказа от индивидуального своеобразия. Между тем в «Цыганах» личность Земфиры не менее ярка, чем Алеко. Противостоит не яркий герой безликой массе, а ярость свободного примитивного народа однообразию рабской жизни города.

Если бы вся разработка сюжета была завершена в этом ключе, то и трагическая развязка — результат столкновения двух сильных и свободных натур — не бросила бы тени на антitezу жизни вольного народа степей и рабского мира цивилизации. Но между замыслом поэмы и ее завершением для Пушкина пролегли дни горьких разочарований и тяжелых размышлений.

События 1823 г., неудачи европейских революций, разгром кишиневского гнезда декабристов, горькое недоумение при виде равнодушия народов к своим правам и оторванности передовых людей от народа — все это ввело Пушкина в новый цикл размышлений. Прежде всего подверглась сомнению просветительская идея природной доброты и разумности человека, на которой зиждалась вера в социальные преобразования:

[И взор я бросил на] людей,  
Увидел их надменных, низких,  
[Жестоких] ветреных судей,  
Глупцов, всегда злодейству близких.  
Пред боязливой их толпой,  
[Жестокой], суетной, холодной,  
[Смешон] [глас] правды благо<sup>(родны)</sup>й,  
Напрасен опыт вековой (II, I, 293).

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей (VI, 24).

Эти строки создавались почти одновременно. Пушкина стал занимать образ эгоиста, Наполеона. Черты его простирали в облике Онегина и Алеко. Но и «мирные народы» перестали восприниматься как носители положительного идеала. Поэма «Цыганы» получила пессимистическую концовку. Прежде бедность воспринималась как залог свободы и счастья. Мучительные, «злые» страсти раздирают лишь цивилизованное общество. Охваченный раздумьями переходного периода, Пушкин склонен видеть трагическое несовершенство в самой природе человека. Бедность не несет счастья:

Но счастья нет и между вами.  
Природы бедные сыны!..  
И под издранными шатрами  
Живут мучительные сны (IV, 203—204).

Мы видим, что общий замысел поэмы был не романтическим, а просветительским, и лишь в момент идейного кризиса и сомнений в просветительских идеалах на поэму насытились краски, внешне напоминающие романтические, — явление, которое уже наблюдалось в «Евгении Онегине».

Обычно определяют место «Цыган» в творческой эволюции Пушкина как рубеж — переход от южного, «романтического» этапа к реалистической поэзии михайловского периода. В качестве оснований для отнесения «Цыган» к романтизму выдвигают яркую, экзотическую природу картин, интерес к жизни примитивного вольного народа, эгоизм центрального персонажа поэмы. Правда, историкам литературы приходится учитывать, что к моменту создания «Цыган» Пушкин уже углубился в работу над «Евгением Онегиным».

Хронология пушкинского творчества явно усложняет общепринятую историко-литературную схему. Что касается интереса к вольной жизни «естественного» народа, то, как мы видели, он был присущ не только романтизму, но и Просвещению. Более того, в творчестве писателей-романтиков (например, Байрона) он возникал под влиянием Руссо и литературы XVIII в. и явно вступал в противоречие с романтическим представлением о злой, демонической природе человека. И в пушкинских «Цыганах» мы встречаем ряд основополагающих художественных черт, резко отличных от эстетики романтизма. Здесь нельзя говорить о том, что герой произведения является alter ego самого автора в том смысле, в котором Пушкин позже писал о творчестве Байрона. Никакие ссылки на пушкинские странствия с цыганским табором не отменяют того очевидного факта, что автор, уже осмевший романтическое представление:

Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом.  
Как только о себе самом (VI, 29), —

смотрит на героя со стороны. Герой не занимает в произведении исключительного места, которое превращало в романтической поэме всех остальных персонажей в бледные тени, сопутствующие основному лирическому образу или противопоставленные ему, но в любом случае не имеющие самостоятельного идеально-художественного бытия. Наконец, важно и то, что народ в поэме — не экзотический фон для исключительного героя, а самостоятельная, этически более полноценная, чем он, сила. Все это позволяет предположить, что преодоление романтизма произошло не в ходе работы над «Цыганами», а ранее. Романтический период в творчестве Пушкина вообще, видимо, не был ни продолжительным, ни глубоким. В Кишиневе, под влиянием друзей-декабристов, Пушкин испытал серьезное воздействие идей Просвещения, особенно в его радикально-демократическом (Руссо) варианте. Есть основания полагать, что на юге Пушкин проявлял интерес к публицистике французской буржуазной революции XVIII в., читал Сен-Жюста. В этих условиях романтические представления значительно деформировались и частично отошли на второй план. Внимание поэта в первую очередь привлекли проблемы не страстей титанической личности, а прав человека, социальной несправедливости, «естественной» структуры общества, народа как хранителя этической чистоты. В «Цыганах» перед нами не отказ от романтизма, а преодоление прямолинейно-просветительского взгляда на человека и общество во имя более сложного и исторически более конкретного представления. Причем, как мы видели, стремление раскрыть противоречивость природы человека, ускользнувшую от просветителей, привело на какое-то время к возрождению романтического представления о вечных страстиах и романтически-злой, демонической природе человека. В творчестве Пушкина мелькнул образ Демона. Правда, и последующие главы «Евгения Онегина», и движение его к исторической драме быстро дали другое, более конкретное решение вопроса природы человека.

Стремление к конкретности в изображении человека и общества привело Пушкина к представлению о том, что предметом художественного воспроизведения является не «природа» человека, а быт, эмпирически-конкретная, данная писателю в непосредственном наблюдении жизнь. Другим следствием преодоления нормативности подхода к человеческой личности был историзм — стремление увидеть в человеке не вечную «природу», а исторически обусловленный характер. Этим совершился переход от просветительского реализма к реализму XIX в.

Однако соотношение этих двух художественных систем исторически не сводились к простой смене одной другою. Просветительская вера в доброту человека порождалась демократическим сознанием эпохи феодализма. Она отметала весь существующий социально-политический строй как извращенное и противоестественное создание человеческих предрассудков. До тех пор пока общедемократические задачи, стоящие перед русским обществом, не были решены, просветительство не только не могло исчезнуть — оно оставалось оружием в руках антифеодальных сил. Именно оно обуславливало пронизывающий русскую литературу XIX в. пафос морального суда над действительностью. В этот период представление о действительности как исторически сложившейся реальности неизбежно толкало на примирение с нею; идея естественной природы человека и противоестественности общественного устройства, делая действительность объектом не исторических, а нравственных оценок, обуславливала возможность «суда» над жизнью.

Поэтому просветительский, «антропологический» подход к изображению человека не исчез в русской литературе XIX в., как это произошло

во французской литературе, — он, то отступая на задний план, то возрождаясь в эпохи социальных кризисов, дожил до времени полного разрушения феодально-крепостнического порядка.

Вместе с тем антифеодальные революции на Западе и утверждение там буржуазного общества, сопровождаемое бурным техническим прогрессом, порождали цивилизацию настолько сложную, так явственно раскрывали противоречивость человеческих характеров и сложность социальных отношений, столь неразрывно связывали человека с историей, а самое эту историю в такой мере представляли непохожей на прямолинейное шествие к разуму, и на не менее прямолинейное «искажение» исконной «доброты», что просветительские идеалы не могли не показаться примитивными и наивными. Историзм мышления заставлял относиться с уважением к действительности, в которой переставали видеть случайное порождение человеческого неразумия, а прозревали высшую историческую закономерность в конкретном проявлении. Путь к постижению общих законов движения человечества представлялся как лежащий через внимательное наблюдение исторически-конкретных жизненных картин. Наблюдения над сложными конфликтами буржуазной жизни Запада, а затем — все более быстрое усложнение русской жизни, пропитываемой новыми коллизиями и отношениями, приводили к стремлению писателей углубиться в живую, эмпирически данную им жизнь, чтобы в ее гуще найти решение социальных конфликтов. Эта двойная художественная тенденция — историзм и антропологизм, — определенная своеобразием русской жизни XIX в., соединявшей и элементарные в своей социальной грубости конфликты крепостнической эпохи, и сложные противоречия буржуазной цивилизации, составляла одну из характерных черт русского реализма XIX в.

Между мышлением радикальных просветителей типа Руссо или Радищева и историческим сознанием XIX в. было еще одно глубокое различие: второе видело в истории целенаправленный прогрессивный процесс, первые — удаление от социальной нормы «естественных» человеческих отношений. Борьба этих двух концепций имела в русской литературе XIX в. большое будущее.

Преодоление метафизического мышления просветителей, выработка историзма изменили всю систему взглядов Пушкина. Однако историческое мышление с его представлением о железной поступи объективных законов истории и гуманистическая традиция XVIII в. вступали в противоречие. В творчестве Пушкина 1830-х гг. и идеи историзма, и мотивы гуманности звучат с возрастающей силой («Чувствительность бывала в моде / И в нашей северной природе»; «Герой, будь прежде человек!»). Так возникала тема «милости», «беспринципности сердца», по выражению Б. Пастернака.

В чем же общественный смысл подобной позиции? Умеренный просветитель (не радикально-демократического толка, вроде Руссо или Радищева), борясь с феодальным беззаконием, апологетизировал «гражданское» (т. е. буржуазное) общество как царство равенства и справедливости. И. Д. Якушкин писал, вспоминая 1820-е гг.: «Ужасное положение пролетариев в Европе тогда еще не развилось в таком огромном размере, как теперь, и потому вопросы, возникшие по этому предмету уже впоследствии, тогда не тревожили даже самых образованных и благонамеренных людей. Крепостное же состояние у нас обозначалось на каждом шагу отвратительными своими последствиями»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма. М., 1951. С. 32.

Однако к 1830-м гг. стали заметны уже и противоречия буржуазного порядка. Будучи бесконечно удален от каких-либо конкретных идеалов будущего общественного порядка, Пушкин гениально предчувствовал главное: замену гражданского общества — человеческим; предстоит не смена одной политической системы другой, а замена политики человечностью. «Ближе к Пушкину, т. е. человечности», — писал А. Блок<sup>13</sup>. Эта точка зрения позволила Пушкину весьма своеобразно решить и вопрос отношения к историческому прогрессу, буржуазной цивилизации. Пушкин пережил уже и увлечение идеями просветительства, и критику их с позиций историзма и диалектики. Теперь наступило время попыток своеобразного синтеза. Переживая вновь интерес к просветительской идее человека, Пушкин вместе с тем продолжает верить в прогрессивность исторического движения. Идеал человеческого общежития лежит не у истоков, а в итоге исторического движения. Цивилизация несет гуманность. В этом смысле очень интересен замысел «Тазита». Как и в «Цыганах», здесь сталкиваются человек цивилизации и примитивный народ, но там носителем идеи мести был Алеко, а народ устами старого цыгана отвергал право человека на чужую жизнь. Теперь обычай первобытного народа требуют пролития крови, а цивилизованное христианское сознание героя отвергает этот путь.

Однако, связывая успехи гуманности с ростом науки и техническим прогрессом, оптимистически глядя на перспективы развития человечества, Пушкин весьма пессимистически оценивал итоги современного ему социального прогресса. Он пытается отделить буржуазную цивилизацию от успехов научного знания.

\*

Просветители XVIII в. выдвинули требование возврата к природе человека, «нормальному» обществу, построенному на «естественных» принципах равенства, свободы и трудовой собственности. Подобные идеи не могли устареть, пока не устарели общественные коллизии феодально-крепостнического уклада. Обострение социальных конфликтов в 1830—1840-е гг. привело к увеличению в общественном сознании удельного веса просветительских идей. Идеи эти, также включая в себя идеализацию патриархальности, по своей социально-философской сущности были прямо противоположны рассмотренной выше точке зрения.

Романтическая точка зрения противопоставляла, как мы уже отмечали, яркую личность и безликую массу. Менялась оценка этих компонентов (личность могла называться «гениальной» или «эгоистической», масса — «чернью» или «народом»), но сам характер антитезы сохранялся, ибо вытекал из самых основ философского мышления романтизма. Для просветителей неугнетенная, находящаяся в «нормальных» условиях общественного равенства, предоставленная своим «естественному» возможностям человеческая личность неизбежно разовьется ярко, полно-кровно, раскрывая прекрасные потенции человека. Не имея нужды подавлять свое стремление к счастью (жертва как основа морали отвергается), этот человек будет одарен сильными страстями. Жажда счастья и жажда свободы взаимно дополняют друг друга в его характере. Вместе

<sup>13</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., Т. 7. С. 187. Блок сочувственно пересказывает слова Мейерхольда.

с тем это будет личность, не противостоящая народу, а составляющая народ вместе с другими, ей равными. Народ — это организованная на основах социального равенства масса ярких человеческих личностей.

Человек, развивший свои прекрасные возможности, — равноправный член свободного человеческого общества, живет в мире реальных ценностей: красоты, одаренности, силы, мужества. Ими измеряется общественное достоинство того или иного члена коллектива. Этому противостоит современное писателям XIX в. бюрократическое общество, построенное на «выдуманных», ложных достоинствах чина и денег, не имеющих реальной человеческой ценности. Человек при таком подходе будет противопоставлен чиновнику. В первом будут выделены его яркость, страсть, во втором — безличность, вымороченность, отсутствие человеческого содержания. Реальность естественного человеческого бытия будет противопоставляться ирреальной фантасмагории реально существующего чиновничьего государства. Ясно, что ни фантастика сюжетов, переносящих действие в выморошенный мир бюрократии, ни яркость персонажей, воплощающих антропологические возможности человека, не дают оснований для поисков здесь эстетики романтического субъективизма. Перед нами нечто совсем иное — влияние идей просветительства.

Если представлять себе художественный метод как выражение художественного видения мира, реализующего наиболее полно идеологическую позицию писателя, априорно делается сомнительным, чтобы крупный, самобытный художник в одно и то же время создавал произведения, отражающие диаметрально противоположные системы художественного мироощущения — реалистическую и романтическую. Именно в такую странную позицию поставлен исследователями Лермонтов. Лермонтов — автор «Героя нашего времени», «Сашки», «Тамбовской казначейши», лирики 1837—1841 гг. — не только реалист, но и борец с романтизмом; Лермонтов — автор «Мцыри» — поэт-романтик. Правда, порой разница в определении художественного метода «Мцыри» проистекает не столько от различия в понимании художественной природы лермонтовской поэмы, сколько от определения объема понятий «романтизм» и «реализм». Так, хотя мы не видим в «Мцыри» основных стилеобразующих черт романтизма, а Д. Е. Максимов, назвавший, правда, поэму «заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма»<sup>14</sup>, определяет ее как романтическую, общее понимание Д. Максимовым художественной структуры поэмы Лермонтова кажется нам глубоким и плодотворным. Поэтому, не повторяя общего разбора проблематики произведения, данного Д. Максимовым (а также в трудах С. Н. Дурылина, Б. М. Эйхенбаума, А. Н. Соколова), остановимся на той стороне вопроса, которая не привлекала внимания авторов-исследователей, — на положительной программе Лермонтова (основываясь на тексте этой поэмы) в связи с общими проблемами просветительской идеологии. «Железный стих» Лермонтова, суд его над современностью потому и был таким суровым и гневным, что возникал на фоне хотя и утопического, но ясно осознанного общественного идеала:

Тогда с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит.

<sup>14</sup> Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 240.

И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт<sup>15</sup>.

При этом необходимо остановиться на соотношении позиции Лермонтова с концепциями Руссо, интерес к идеям которого в 1830—1840-х гг. был тесно связан с движением социально-утопической мысли. И в этом смысле особенную ценность в обширной литературе, посвященной «Мцыри», представляет исследование Д. Е. Максимова, поставившего вопрос о поэме как произведении, одновременно конкретно-бытовом и философски обобщенном, и указавшего на соотношение человека и природы, «тюрьмы» и «воли» как на основные ее проблемы. При этом не только постановку вопроса, но и само решение, предлагаемое Д. Е. Максимовым, следует признать правильным. И все же один из основных вопросов — вопрос художественного метода поэмы, — как представляется, требует дальнейшего обсуждения.

Как ни решать эту проблему, нельзя не заметить коренной разницы в построении образов Демона и Мцыри. Разница между этими образами качественная: Демон зол по природе — приобщение к добру для него возможно лишь путем внутреннего перерождения, изменения своей сущности. Поэтому трагический конфликт перенесен извне (герой — действительность) вовнутрь (добро и зло в сердце героя). Злая природа героя — не в вульгарном стремлении к «плохому» при возможности «делать добро». Трагичность Демона — в невозможности добра, к которому он искренне стремится. Невозможность добра, исконный эгоизм проистекают от неизбежного для всякой личности, возвысившейся над толпой, замыкания в кругу собственных представлений, из-за полной отгороженности от любых объективных — прежде всего этических — ценностей.

Такой герой «выше и похвал, и славы, и людей» (I, 47); «собранье зол его стихия» (I, 57). Зло и одиночество — совсем не добровольный идеал «души великой»: это ее проклятье, преодолеть которое он тщетно стремится:

На жизнь надеяться страшась,  
Живу, как камень меж камней,  
Излить страдания скучась:  
Пускай сгинют в груди моей.  
Рассказ моих сердечных мук  
Не возмутит ушей людских.  
Ужель при спинке камней звук  
Проникнет в середину их? (I, 112).

С этим связана роковая отгороженность Демона (и демонического героя лирики) от высших ценностей объективного мира — народа и природы:

И дик, и чуден был вокруг  
Весь божий мир; но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего (IV, 185).

<sup>15</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 149. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы. (Об элементах социального утопизма в поэзии Лермонтова говорил Б. М. Эйхенбаум; см. например: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 362—363).

В этих стихах есть богочеловеческий максимализм, но есть и равнодушие к красоте мира, «дикого и чудного».

Принципиально иначе строится образ Мцыри. Прежде всего, он не противостоит народу — он сам народ. Демон — образ из романтической поэмы, которая обуславливает исключительный интерес к герою исключительностью его личности. Образ Мцыри связан с «философской» прозой, прозой XVIII в., которая потому изучала жизнь отдельного человека, что была убеждена в том, что народ, человечество — механическая сумма отдельных людских единиц, и на примере отдельного персонажа, Робинзона, можно изучить все свойства и человека, и человечества. «Мцыри» — не философская схема. Как справедливо отметил Д. Е. Максимов, «явленная в «Мцыри» действительность Кавказа, в целом отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней русской действительностью, но и ею не исчерпывается. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного содержания и заставляет говорить о ней как о произведении с потенцией к двухпланному построению»<sup>16</sup>.

Но ведь и «Робинзон Крузо» — совсем не философская схема. Более того, читательская практика прочно ввела это произведение в круг детской литературы, т. е. узаконила восприятие лишь одного, «эмпирического» плана, превратила философскую прозу в приключенческую.

Конечно, «Мцыри» — не простой возврат к литературе XVIII в., не отказ от того периода литературного развития, одним из важнейших достижений которого было преодоление схематизма просветительского мышления. Сложность позиции Лермонтова (как и Герцена) была в том, что, отходя от романтического субъективизма, он усваивал достижения реалистического сознания, явившиеся преодолением просветительской метафизики, — психологизм и историзм. Но это происходило в эпоху, когда вновь возрастал интерес к просветительскому мировоззрению, выступавшему в эти годы как философский фундамент зарождавшегося утопического социализма. Выделяя этот слой в «Мцыри», мы, таким образом, отнюдь не приравниваем поэму Лермонтова к философской прозе XVIII в., но стремимся прояснить своеобразную сторону лермонтовской позиции.

Судьба Мцыри зажата между двумя противоположными стихиями — монастырем и природой. Эти стихии противопоставлены не только этически как добро и зло, но и социально. Зло монастыря — искусственное, созданное людьми, извращающее естественные отношения людей; это рабство. Мир природы не только мир свободный, он естествен, гармонирует с самой сущностью человеческого сердца. Вся система образов раскрывает единство природы, народа и неизвращенной человеческой личности. По природе своего сердца Мцыри чужд зла и эгоизма, органически тяготеет к людям, свободе и братству.

Мцыри — «душой дитя» — человек, а не исключительный, возвышающийся над людьми дух. Именно поэтому он открыт восприятию всей окружающей жизни, жаждет единения с ней. Поэма композиционно распадается на две части. В первой Мцыри, враждебный тюремному духу монастыря, убегает, для того чтобы обрести свободу на родине. В этой части герой — человек природы. Вся система образов подчеркивает это. Весь окружающий мир живо говорит ему:

<sup>16</sup> Максимов Д. Поэзия Лермонтова. С. 267—268.

Я видел груды темных скал (...)  
И думы их я угадал... (IV, 153)

Именно отношение к природе, чувство братства с ней или робкая боязнь, разделяет Мцыри и монахов:

И в час ночной, ужасный час,  
Когда гроза пугала вас,  
Когда, стоясь при алтаре,  
Вы ниц лежали на земле,  
Я убежал. О, я как брат  
Обняться с бурей был бы рад!  
Глазами тучи я следил,  
Рукою молнии ловил... (IV, 155)

Мцыри понимает речь воды («Мне внятен был тот разговор»), даже шакал и змей для него — свои в этом родном и понятном мире:

Но страх не сжал души моей:  
Я сам, как зверь, был чужд людей  
И полз и прятался, как змей (IV, 156).

Он «как зверь степной», «чужой для них [людей] навек», слушает голоса природы, глубоко проникая в их значение:

И снова я к земле припал.  
И снова вслушиваться стал  
К волшебным, странным голосам;  
Они шептались по кустам,  
Как будто речь свою вели  
О тайнах неба и земли;  
И все природы голоса  
Сливались тут... (IV, 157)

Легко может показаться, что перед нами — романтический герой-индивидуалист, враждебный людям («чужой для них»), жаждущий им зла, наподобие Гана Исландца, чья борьба с волком внешне очень напоминает битву Мцыри с барсом.

Подобное заключение было бы, однако, глубоко ошибочно. Мцыри потому чужд людям (монахам, царским генералам, везущим «пленного ребенка»), — для Лермонтова это оксюморон, исполненный глубоко трагического смысла), что они бесчеловечны, как бесчеловечен созданный ими общественный порядок. Природа же — человечна. Не случайно она дается в антропоморфных образах. Даже барс становится, «как человек». Но природа не просто обладает красотой, правдивостью, прямотой и отвагой — лучшими свойствами человека. Она общественна и тант в себе прообраз подлинного человеческого общежития. В ней нет места одиночеству. Монахи хотят оторвать Мцыри от всех естественных человеческих связей, воспитывают в нем одиночество:

Я никому не мог сказать  
Священных слов — «отец» и «мать».  
Конечно, ты хотел, старик,  
Чтоб я в обители отвык  
От этих сладостных имен (IV, 151).

Их мир отнимает у человека «отчизну, дом, друзей, родных». Вся образная система природоописания создает, напротив, впечатление дружбы, друже-

любия и родства. Деревья — «как братья в пляске круговой», скалы «жаждут встречи каждый миг»<sup>17</sup>.

Но мир «воли» — не букалика. Населенный сильными и смелыми существами, он требует энергии, готовности к борьбе. Не следует забывать, что жизнь, «полная тревог», «чудный мир тревог и битв» — это положительная характеристика. Ведь подразумеваются не те битвы, в которых клевета торжествует над честью, а мундир над человеком. Это битвы, которые служат испытанием подлинных достоинств человека, сила в них честно сталкивается с силой. Не следует думать, что демократические мыслители XVIII в. считали «естественным порядком» тот, который исключает борьбу и энергию. Руссо подчеркивал, что напряжение страстей — залог свободолюбия: «Скажут, что деспот обеспечивает своим подданным гражданское спокойствие. (...) Что выигрывают они, если и спокойствие это есть одно из их бедствий? Живут спокойно и в тюрьмах»<sup>18</sup>. В «Эмиле, или О воспитании» Руссо писал: «Жить не значит дышать, это значит действовать». Эту же мысль неоднократно подчеркивал и Радищев:

Покоя рабского под сенью  
Плодов златых не возрастет<sup>19</sup>.

Радищев приводит доводы тех, кто оправдывает «наемное удовлетворение любовных страсти» (поскольку «увозы, насилия, убийство нередко бы источник свой имели в любовной страсти»), и заключает: «И вы желаете лучше тишину и с нею томление и скорбь, нежели тревогу и с нею здравие и мужество. Молчите скардные учителя, вы есте наемники мучительства; оно проповедуя всегда мир и тишину, заключает засыпляемых лестию в оковы. Боятся оно даже посторонния тревоги»<sup>20</sup>.

Жизнь в монастыре спокойна, чужда «тревог», которых жаждал не только романтический парус, но и вполне «реалистический» Печорин. Жизнь на воле полна тревог, неудач и горестей. Самая напряженная из них — битва с барсом. И все же нельзя согласиться с Д. Е. Максимовым, что сцена с барсом — «максимальная дисгармония»<sup>21</sup> и в этом смысле противоположна встрече с грузинкой, что бой с барсом — это бой с естественным порядком, таящим в себе зло: Мцыри «возвышается над природой и, наслаждаясь ею, вступает с ней в бой: человек, вопреки руссоистским теориям, должен преодолеть природу»<sup>22</sup>.

Нет, именно в природе Мцыри обрел всю полноту жизни: избавление от одиночества, радость любви (эпизод с грузинкой) и счастье честного боя с вызывающим уважение противником. Это не схватка с темными силами: противники едины в своей принадлежности к миру воли, силы, к миру «тревог и битв». Не случайно образная система не противопоставляет их (как Мцыри и монахов), а сопоставляет. Они борются,

<sup>17</sup> Ср. в «Валерике»:

Я думал: жалкий человек.  
Чего он хочет!.. небо ясно,  
Под небом места много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он — зачем? (II, 172)

<sup>18</sup> Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. С. 7.

<sup>19</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. I. С. 4 (курсив мой. — Ю. Л.).

<sup>20</sup> Там же. С. 299.

<sup>21</sup> Максимов Д. Поэзия Лермонтова. С. 298.

<sup>22</sup> Там же. С. 296.

«обнявшись крепче двух друзей». Барс стонет, как человек, — Мцыри визжит, как барс.

И я был страшен в этот миг;  
Как барс пустынный, зол и дик,  
Я пламенел, визжал, как он;  
Как будто сам я был рожден  
В семействе барсов и волков  
Под свежим пологом лесов (IV, 163).

Из текста первой половины поэмы встает очень ясный облик положительных идеалов поэта.

В 1830 г. в стихотворении «Отрывок» Лермонтов нарисовал образ будущего гармонического общества:

Не будут проклинать они;  
Меж них ни злата, ни честей  
Не будет. — Станут течь их дни,  
Невинные, как дни детей;  
Меж них ни дружбу, ни любовь  
Приличья цепи не сожмут,  
И братьев праведную кровь  
Они со смехом не прольют!.. (I, 114)

Однако Лермонтов-романтик считает, что природа человека — основное препятствие для достижения «золотого века». Общество братства требует других людей.

...пышный свет  
Не для людей был сотворен.  
Мы сгибнем, наш сотрется след (...)  
Наш прак лишь землю умягчит  
Другим, чистейшим существам (I, 114).

В «Мцыри» позиция автора принципиально иная: именно в природе человека — залог возможной гармонии, источник дисгармонии скрыт в обществе (тюрьма, монастырь). Достаточно снять с человека социальные напластования — и обнажится «детская», т. е. прекрасная, природа человека.

Каков же идеал Мцыри, его Родина, к которой он стремится? Это, прежде всего, царство свободы, где «люди вольны, как орлы», это царство чести, в котором все вещи предстают в их истинном свете: враг честно называет себя врагом, любовь и дружба — это любовь и дружба. С вещей снята кажимость — это мир, прямо противоположный «маскараду». Поэтому отношения между людьми могут быть отношениями любви или вражды, но никогда — лжи. Но ведь источник лжи — не в злости людей, а в сложности общества, в котором отношения опосредованы деньгами, приличиями, чинами (ср.: «Меж них ни злата, ни честей / Не будет. (...) ...ни дружбу, ни любовь / Приличья цепи не сожмут»). Таким образом, идеальное общество — это общество упрощенное, в котором человек поставлен лицом к человеку, а не сталкивается с могущественными, для него иррациональными, опосредованными силами. Поэтому в идеальном мире Мцыри все связи выражены в терминах родства. Это мир «милых близких и родных» (IV, 165). Это и мечта о братстве людей, и представление о том, что общество социальной гармонии будет обществом примитивных, патриархальных отношений. Характерно, что Лермонтов, в отличие от Пушкина, не отделяет зла цивилизации от блага просвещения, культуры — они для него сливаются

в единый образ тюрьмы. Из двух антагонистических персонажей — «дикого» Гасуба и «культурного» Тазита — Лермонтову ближе первый. Именно его слова (для Пушкина отделяющие героя от близкого поэту нравственного мира человечности), посвященные поэзии убийства («Ты в горло нож ему воткнул / И трижды тихо повернул...») переданы Мцыри. Человечность мира Мцыри — не пушкинская. Она состоит не в гуманности, а в освобождении человека от всего «нечеловеческого», от кошмара социальных фикций.

Для социального утопизма 1830-х гг. характерна еще одна черта в «Мцыри» — отсутствие в поэме богоборческих настроений, столь характерных для «Демона». Бог в «Демоне» — создатель мирового порядка и, следовательно, источник зла. В «Мцыри» бог — создатель природы. «Все хорошо, выходя из рук Творца, все вырождается в руках человека» — этот афоризм, которым Руссо начал «Эмиля...», был для него однозначен другому, начинающему трактат «Об общественном договоре»: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах». Отсюда совершенно неожиданный в энергической и совершенно земной поэме «небесный» налет при описании природы:

Кругом меня цвел божий сад;  
Растений радужный наряд  
Хранил следы небесных слез (...)  
В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог... (IV, 157; курсив мой. — Ю. Л.)

Д. Е. Максимов считает, что художественная структура поэмы Лермонтова «очень далека» от «реалистических форм». «В реалистическом искусстве герои в каких-то важных своих проявлениях выводятся из конкретной социально-исторической среды и конкретных социальных обстоятельств»<sup>23</sup>. Соображения Д. Е. Максимова весьма глубоки и плодотворны, но они касаются не реализма в целом, а определенных его форм. Социальная среда, влияющая на человека, может восприниматься как результат закономерного исторического развития, но она же может выступать и как порождение ошибочных, ложных, даже абсурдных отношений. В первом случае речь будет идти о замене несовершенной социальной структуры более совершенной; во втором — об отказе от истории, освобождении человека из-под гнетущего влияния среды и о возвращении его к своей сущности. Первый метод будет толкать к изображению человека в реальной историко-социальной ситуации. Поиски положительного героя будут связаны со стремлением найти в современности прогрессивную общественную силу. Второй метод побуждает писателя искать воплощений природы человека, освобожденной от уродующего влияния среды. Нельзя не видеть отличия такого художественного метода от реализма «натуральной школы», но еще более глубоко отличие его от романтического субъективизма по всей сумме черт, определяющих природу мировосприятия.

Вторая половина поэмы раскрывает эту особую черту типизации в поэме «Мцыри». Социальное — наносное, уродливое, идущее от «монастыря», а не от природы. Мцыри — «душой дитя, судьбой монах». В контрастном сопоставлении с монахами в нем раскрываются черты человека природы, основа его характера. В сопоставлении с природой выступают уродующие следы воспитания в монастыре. Восемнадцатая

<sup>23</sup> Максимов Д. Поэзия Лермонтова. С. 247.

строфа, кончающаяся эпитафией барсу, — высший взлет первого тезиса: герой и природа одно. Далее начинается антитезис: герой удалился от природы. С того момента, как он заблудился (показатель отчужденности!), природа раскрывается по отношению к нему своей враждебной стороной. В 11-й строфе природа полна дружелюбной прохлады. В 22-й:

...палил меня  
Огонь безжалостного дня (IV, 166).

Тогда:

...кудри аиноградных лоз  
Вились, красуясь, меж дерев (IV, 157).

Теперь:

Иссохший лист ее венцом  
Терновым над моим челом  
Свивался... (IV, 166)

Тогда земля делилась с героем своими сокровенными тайнами:

...снова я к земле припал,  
И снова вслушиваться стал  
К волшебным, странным голосам (IV, 157).

Теперь она отвернулась от него:

...в лицо огнем  
Сама земля дышала мне (IV, 166).

Тогда небеса были ему дружелюбно раскрыты:

...небесный свод...  
Он так прозрачно был глубок,  
Так полон ровной синевой!  
Я в нем глазами и душой  
Тонул... (IV, 157)

Теперь и небеса лют на него враждебный знай:

Сверкая быстро в вышине,  
Кружились искры... (IV, 166)

И змея, которая в конце 9-й строфы подчеркивала общность героя и природы («Я сам, как зверь, был чужд людей / И полз и прятался, как змей»), теперь лишь усугубляет картину равнодушия природы к его страданиям:

...Лишь змея,  
Сухим бурьянном шелестя...  
Браздя рассыпчатый песок,  
Скользила бережно; потом,  
Играя, нежася на нем,  
Тройным свивалася кольцом (IV, 167).

Именно говоря о причине своей гибели, герой впервые в поэме противопоставляет себя образу из мира природы — коню:

Да, заслужил я жребий мой!  
Могучий конь в степи чужой,  
Плохого сбросив седока,

На родину издалека  
Найдет прямой и краткий путь...  
Что я пред ним?.. (IV, 165—166)

И синтезирующий образ цветка, выросшего в темнице, подводит итог характеристике Мцыри. Так раскрывается проблематика поэмы, предвосхищающая типично толстовскую литературную ситуацию: представление о простой, патриархальной жизни как общественной норме и трагическая невозможность героя реализовать свое стремление к ней.

\*

Тенденции, ведущие к «натуральной школе» и к толстовскому направлению, развивались в тесном переплетении. Они имели ряд существенных общих черт: одна исходила из представления об исконно нейтральной — не доброй и не злой — природе человека, вторая склонялась к идее врожденной его доброты. В обоих случаях вывод был практически один и тот же — современное общество уродливо. Оно искажает человека и является источником зла и пороков, чуждых в своем существе его природе. За обеими тенденциями стоит философское представление о могущественном влиянии среды на человека. Это же — очень типологическое и, следовательно, отбрасывающее все оттенки — сравнение позволит выделить и коренное сходство, объединяющее обе позиции, несмотря на эпоху диалектики и историзма, пролегшую между ними.

Общим у обеих точек зрения была и вера в возможность социальной гармонии на земле, и мысль о том, что путь к этой гармонии пролегает не через самоограничение врожденно злых задатков человеческой природы, а через переход к иной, чем существующая, социально справедливой общественной системе. То, что в одном случае подразумевался переход путем развития промышленности и дальнейшего усложнения жизни, а в другом — путем отказа от уже существующей сложности и возрождения патриархального уклада, большого значения еще не имело, поскольку положительные программы у обоих направлений были туманны и едва намечены, а взгляд на современность и природу ее недостатков практически совпадал. Да и в положительных программах, пусть и туманных, была существенная общая черта. Идеальное общество, независимо от того, искалось ли оно в прошедшем или в будущем, было обществом, резко отличным от современного именно своей социальной справедливостью. Это были мечты о мире, отменяющем существующие ложные общественные отношения и устанавливающем справедливые отношения социальной гармонии. Поэтому, как мы уже видели, следует отличать рассматриваемую идею «патриархальности» от стремления освятить ореолом патриархальной простоты и тем увековечить существующие крепостнические отношения.

Понимание соотношения охарактеризованных выше двух тенденций особенно существенно для художественной литературы. Причем, поскольку в отношении к современности оба направления практически совпадали, а художественная литература тех лет главным образом интересовалась современностью, различие отмеченных тенденций порой делается в рамках 1830-х гг. почти неуловимым и ощущается лишь в исторической перспективе. Это особенно заметно при переходе к основному явлению художественной жизни 1830-х — начала 1840-х гг. — творчеству Н. В. Гоголя.

\*

Творчество Н. В. Гоголя получило глубокое истолкование в трудах Белинского и Чернышевского. Последующая историко-литературная наука развила и обосновала их тезис о связи Гоголя и «гоголевского направления» — «натуральной школы», послужившей колыбелью русской реалистической литературы XIX в.

Однако необходимо иметь в виду, что в острой борьбе 1840-х гг. Белинский преследовал цели отнюдь не академические: шла борьба, сначала за Гоголя, потом за гоголевскую традицию, и ему надо было дать определенное истолкование творчества великого писателя, имея в виду задачи дальнейшего развития русской литературы. При этом Белинский сознательно не подчеркивал тех сторон творчества Гоголя, которые указывали на различие в позиции писателя и критика. Так, например, имея совершенно определенное мнение о повести «Рим» (Белинский несколько раз набрасывал ее оценку как произведения, исполненного величайших достоинств и недостатков), он не считал нужным выступать с развернутой ее характеристикой. Белинский стремился не подчеркивать отличий между Гоголем и «гоголевской школой». Это не значит, что их не было. И если теперь, когда задачи злободневной литературной борьбы 1840-х гг. ушли в далекое прошлое, мы не замечаем в Гоголе периода его творческого расцвета, в Гоголе между «Миргородом» и четырехтомными «Сочинениями Николая Гоголя» 1842 г. ничего, кроме тенденций, ведущих к «натуральной школе» (а если и замечаем, то относим это или за счет неизвестных еще черт романтизма, или за счет предвестий «Выбранных мест из переписки с друзьями»), мы совершаем историческую ошибку.

Для выявления некоторых недостаточно еще проясненных граней творчества Гоголя особенное значение будет иметь изучение тех его произведений, в которых отразилась положительная программа писателя. Особое значение при этом приобретает «Тарас Бульба».

Общественно-литературная позиция Н. В. Гоголя хорошо изучена. Это позволяет нам выяснить лишь один, сравнительно частный, вопрос — характеристику положительной программы писателя в те годы, которые обычно связываются с реалистическим периодом его творчества. При этом в понятие «положительная программа» мы вкладываем особое содержание: речь пойдет не о тех или иных конкретных политических требованиях, а об общественных идеалах, определяющих позицию писателя.

В центре романтической литературы стояла яркая, резко индивидуализированная, гипертрофированная личность. Это заставляет исследователей зачастую относить к явлениям романтизма все те случаи, где они сталкиваются не с изображением реально существовавшего в условиях той действительности героя, окруженного эмпирически данным бытом, а с образами яркими, богатырскими. При этом упускается из виду одно обстоятельство: даже если не касаться всей суммы глубоких этико-философских принципов романтизма, важно подчеркнуть, что романтическая личность всегда противопоставлена народу, другим людям, тре-тируемым как безличная, пошлая, тупая толпа, чернь. Даже если романтически настроенный автор осуждает личность за индивидуализм и провозглашает народ своим этическим идеалом, он все равно сохраняет природу этой антитезы, меняя лишь ее моральную оценку.

От такого понимания следует отличать просветительский идеал сво-

бодной, полнокровной, характеристической (т. е. избавленной от насильтственной нивелировки) личности. Такая личность не противостоит народу, а сливается с ним. Для субъективистской эстетики слияние личности с народом означает утрату индивидуальности. Для антропологического материализма просветителей именно в коллективе личность обретает полноту жизни. Предоставленная самой себе, оторванная от естественной жизни, она мельчает. Человек превращается в приданок «выдуманного» мира чинов, орденов, званий, денежного капитала. Для просветительского взгляда характерен идеал «нераздробленной», целостной натуры человека, подразумевающей общество свободное, создающее граждан, общество патриархальное, чуждое дробящему человека разделению труда, общество естественных, т. е. человеческих, отношений, в котором «выдуманные» достоинства не заслоняют природных качеств человека: смелости, силы, честности, талантливости. Именно такие — весьма далекие от романтизма — представления определили, например, интерес Гнедича к миру героев Гомера.

Гоголь пережил сильное увлечение идеалами романтизма. Влияние романтических построений, романтической терминологии ощущается в его теоретических работах и в период, когда определяют позицию Гоголя не эти остаточные формулировки, а общий смысл его мироощущения, которое не всегда адекватно проявлялось в разных областях теоретического мышления писателя, но властно господствовало в его художественном восприятии мира.

Весьма примечательна статья «Последний день Помпеи». В ней явственно ощущается стремление теоретически обосновать искусство жизненной правды. Весьма показательно перекликающееся со статьей о Пушкине осуждение эффектов в искусстве: «Можно сказать, что 19 век есть век эффектов. Всякий от первого до последнего — торопится произвесть эффект (...). эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, 19 век по странной причуде своей наконец обратится ко всему безэффектному». Далее Гоголь прямо указывает на романтическое искусство, в котором эффекты «вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее»<sup>24</sup>. Правда, Гоголь оговаривается, что для живописи, в которой, благодаря наглядности, ложь легче обнаружить, эффекты менее опасны. И все же подобная позиция трудно согласуется с чрезвычайно высокой оценкой картины Брюллова. Для понимания этого вопроса необходимо учесть, что Гоголь считал задачей живописи изображение «прекрасного человека» (III, 88). Причем, как над ним ни тяготели привычные формулы идеалистической эстетики, он все же склонялся к тому, чтобы «прекрасного человека» видеть не в «очищении» образа от земного, темного, а в обнажении природы человека. Спиритуалистическое толкование красоты в человеке как идеального начала отвергается им: «Это было лицо, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявших живого тела» (III, 104). В картине Брюллова Гоголь увидел «прекрасного человека» — мир людей, наделенных физической и духовной красотой, гармонически развитых. Страш-

<sup>24</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1952. Т. 8. С. 108—109. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.) Еще резче в черновике: «Эти эффекты отвратительнее всего в литера(тур)е, когда они делаются целью бесстыдных торгашей» (VIII, 645—646).

ная катастрофа лишь подчеркивает красоту этих исполненных страстей, созданных для счастья людей. «...У Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения. (...) Его человек исполнен прекрасно-гордых движений, женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная, италианка во всей красе полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная как женщина. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотою, где бы человек не был прекрасен» (VIII, 111; курсив мой. — Ю. Л.)<sup>25</sup>. Много-кратно повторенное выражение «прекрасный человек» ясно подразумевает антропологическую природу человека как совокупность высоких возможностей, духовных и физических, — мысль, типичную для просветителей XVIII в. и вновь оживленную социальными мыслителями 1830—1840-х гг. Гоголь четко отгородил себя от спиритуалистического толкования красоты как проявления неземного в земном и сверхчеловеческого в человеке. Прекрасно в человеке именно человеческое, и мысль о красоте человека характерно связана с привязанностью к радостям земного бытия: «...Во всей картине выказывается отсутствие идеальности, т. е. идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явясь идеальность, явясь перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления; чувство жалости и страстного трепета не наполнило бы души зрителя, и мысль прекрасная, полная любви, художества и верной истины, утратилась бы вовсе. Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение; нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша. Он постигнул во всей силе эту мысль. Он представил человека как можно прекраснее» (VIII, 111—112). «Милая чувственность», «прекрасная земля», «прекрасный человек» — все это представления, ведущие совсем не к романтическому мироощущению.

Видя положительный идеал в «прекрасном человеке», Гоголь резко делит все существующее на две категории: в первую входят природные качества человека, качества человеческие и, следовательно, реальные и нравственные одновременно: это талант, сила, смелость, физическая и духовная красота и характерность, яркость натуры. Во вторую категорию входит все, что создано обществом наперекор природе человека и получает свою ценность «от воображения»: это чины, ордена, звания, мир денег, дворянской спеси и чиновничьей бюрократии, мир, в котором бумага ценнее, чем человек. Созданный воображением людей, этот мир не имеет опоры в природе человека и, следовательно, фантастически призрачен и бесчеловечен. Это мир, где все является «в ненастоящем

<sup>25</sup> Специфика позиции Гоголя особенно рельефна на фоне оценок картины Брюллова современниками. Н. Кукольник увидел в ней порождение романтической школы ужасов: «Мало одной смерти, одного отравления, убийства, бури обыкновенной; надо было выводить на сцену тысячу смертей, землетрясения, извержения огнедышащих гор, явления бичей небесных, и живопись не могла не подчиниться современному вкусу. Поэзия Байрона, живопись К. Брюллова, музыка Бетховена заплатили дань требованиям века» (Кукольник Н. Русская живописная школа // Картины русской живописи. Спб., 1846. С. 78).

свете». Но сама критика этого мира подразумевает идеал естественного человеческого общества и невозможна без него.

Каким же представляется Гоголю это идеальное общежитие людей? Г. А. Гуковский в чрезвычайно интересном анализе «Тараса Бульбы» указал на ту настойчивость, с которой Гоголь подчеркивает демократизм политического устройства Сечи: «Идеальной республике Сечи Гоголь сообщает далее существенный признак, настойчиво проповедовавший всеми просветителями Европы, и в частности России: ясное, краткое и сурово-беспощадное законодательство. Это та небольшая книжка законов, жестоких в своей непримиримости к злу, о которой вместе с Монтескье или Юсти мечтал всю жизнь Сумароков, которую прославлял в своей утопии Ф. Эмин; это тот меч закона, справедливый и равный, но суровый, перед которым вслед за Робеспьером благоговели декабристы, который воспевал некогда Радищев в своей оде «Вольность» (храм закона) и затем — в своей оде «Вольность» Пушкин<sup>26</sup>.

Правда, далее автор значительно корректирует это положение, указывая, что сцена выбора кошевого восхищает «Гоголя отсутствием бюрократизма и бюрократии, которых вообще нет вовсе в Сечи, удостоверяет и полное равенство сечевиков, не имеющих ни звания, ни чина, ни имущества. Вся общественная система современной Гоголю Европы (и в том числе России) отменена Гоголем в Сечи — и заодно упразднена вся лестница чиновников, весь аппарат власти, управления, полиции, суда и т. д. и т. п. Граждане управляют сами собой, скопом, миром судят сами себя; они обратились к первобытной чистоте занятий человека и героя; все же искусственное, выдуманное на пагубу человека, отпало в их среде.

Сечь у Гоголя — абсолютно-свободная и стихийно-неорганизованная демократия<sup>27</sup>.

Вторая характеристика представляется очень глубокой. Но она противоречит первой. Ведь парламентский порядок, существовавший во время Гоголя в некоторых странах Западной Европы, воспринимался именно как реализация доктрин Монтескье и Юсти, и его-то Гоголь отвергал. Достаточно поставить вопрос: был ли Гоголь сторонником парламентского порядка или даже других, наиболее демократических, из любых политически реальных форм республиканизма, чтобы ответить отрицательно. Ни в одном из своих произведений Гоголь не высказывался в пользу каких-либо конкретных политических реформ русской жизни. Что же означает бесспорная симпатия его в «Тарасе Бульбе» к демократическому порядку и прямому народоправству?

В идеальном правлении Сечи Гоголю импонировала не только демократическая процедура избрания кошевого, но и самодержавная полнота его власти во время военных действий. И в этом, и в другом Гоголя привлекала упрощенность государственной власти, ее патриархальная прямота, именно отсутствие письменных законов, связанных с неизбежным появлением законников и толкователей. Законы заменены здравым разумом и обычаем. В этом смысле очень показательно идеализированное описание политического быта древних германцев («Исторические заметки») — живая параллель к облику Сечи. Самого знаменитого личной доблестью воина «выбирали в предводители». Однако привлекающий Гоголя демократизм власти древних германцев состоит не в наличии той или иной системы управления, а в отсутствии управления.

<sup>26</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 149.

<sup>27</sup> Там же. С. 150.

«Предводитель силою одного уважения, без власти, правил самовластно племенами, и воины с изумительною покорностью исполняли его веления». «Они были вольны и не хотели никакой иметь над собою власти. Правления у них почти не было. Они собирались на народные собрания, стекавшиеся при новолунии и полнолунии каждого месяца, а в случаях чрезвычайных и во всякое время. На эти собрания они приходили лениво и медленно, желая показать, что делают это по своей воле» (VIII, 120, 121; курсив мой. — Ю. Л.). В управлении древних германцев, как и идеальной Сечи, для Гоголя сочетаются крайний республиканизм с высшей степенью подчинения. Привлекательность подобного порядка состоит для Гоголя в его патриархальности — «отсутствии управления». Вместо юридических отношений между людьми — «только обычай, которые обыкновенно сильнее самих законов» (VIII, 122). Управляют «старейшины семейств, седовласые (grawion), после изменившие это название в графов» (VIII, 121). Таким образом, идеальный человеческий коллектив, для Гоголя, спаян узами не политического единства, не общего подчинения одинаковым (а тем более неодинаковым, несправедливым!) законам, а братства, «товарийства». Не случайно именно «товарийство» — особый, не опосредованный никакой формой характер связей между людьми — становится лейтмотивом всей повести «Тарас Бульба». Примечательно, что появляется он именно в момент преодоления романтизма. В романтическом сознании Гоголя сильный герой был существом единственным, противопоставленным всему человечеству. Поэтому яркая, необычная любовь — под стать другим его страстям — отгораживала героя от других людей, разрывая непрочные связи: родства, товарищества, патриотизма. Так, в отрывке повести об Остражнице влюбленный герой думает: «Нет, нет! Где любовь настоящая, такая, как следует, там нет ни брата, ни отца» (III, 296). Любовь разрушает патриотические замыслы. При этом союз мужчин-воителей именуется еще не высоким словом «товарийство», а звучащим куда менее торжественно: «компанийство». «Подожди, ляше, увидишь, как растопчет тебя вольный рыцарский народ! Что же? Вот тебе и похвалился! Увидел хорошую девчину — и все позабыл, все к чорту. Ох, очи, черные очи! (...) Собиралось компанийство отомстить за ругательства над христовой верой и за бесчестье народу (...). А все вы, черные брови, вы всему виной! И вот я снова приехал сюда с ватагою товарищей; но не правда, и месть, и жажда искупить себе славу силой и кровью завели меня, — все вы, все вы, черные брови! Дивно диво — любовь!» (III, 297).

Эти чувства, которые для Остражницы — признак силы переживаний, отличающей положительного героя романтизма, передаются в «Тарасе Бульбе» Андрию: «Что бы тогда за любовь моя была, когда бы я бросил для тебя только то, что легко бросить! Нет, моя панна, нет, моя прекрасная! Я не так люблю: отца, брата, мать, отчизну, все, что ни есть на земле, — все отдаю за тебя» (II, 318). Из мира же «товарийства», мира Тараса, Остала и других казаков, любовь изгнана, как «разъединяющее» чувство, хотя страсти этих героев и не менее ярки и индивидуальны, чем у Андрия. «Товарийство» — чувство братской спаянности между людьми, потребность в котором Гоголь, и общественно и лично, глубоко сознавал. В автобиографическом наброске «Ночи на вилле» он противопоставлял мир действительности (гадкая «груда сокровищ и почестей, эта звенящая приманка деревянных кукол, называемых людьми») идеалу товарищества: «Ко мне возвратился летучий свежий отрывок моего юношеского времени, когда молодая душа ищет дружбы и братства...» (III, 326). Братство подразумевает свободу, и Гоголь во

второй редакции «Тараса Бульбы» резко выделил черты демократизма в политическом быту Сечи, значительно изменив и расширил сцены избрания кошевого. Однако по отношению к братству, идеалу общежития, основанного на человеческих связях, политическая свобода выступает не как положительное содержание, а лишь как предварительное условие — отсутствие угнетения. Положительным содержанием этого идеала могло бы быть представление об определенной социальной структуре. Гоголь мимоходом касается этого вопроса. Во «Взгляде на составление Малороссии» он пишет о запорожцах: «То же тесное братство, которое сохраняется в разбойничих шайках, связывало их между собою. Все было у них общее — вино, цехины, жилища» (VIII, 48). Однако эта сторона вопроса явно не представлялась Гоголю решающей. Если он и обращался к вопросу равенства имуществ, то видел в нем не первооснову, а проявление духа братства. Причины же появления братства он склонен видеть в явлениях идеального порядка: духе товарищества, веселья, музыкальности. Братское общество, для Гоголя, — общество веселья. Жизни-угнетению противопоставлена жизнь-праздник. «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой. (...) Это общее пиршество имело в себе что-то околовывающее. Оно не было какое-нибудь сборище бражников, напивавшихся с горя, но было просто какое-то бешеное разгулье веселости. Всякий приходящий сюда позабывал и бросал все, что дотоле его занимало. Он, можно сказать, плевал на все прошедшее и с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей (...). Это был тесный круг школьных товарищей» (II, 64—65). Веселость — слияние человека с коллективом, отречение от эгоизма. Но это самоотречение связано не с аскетизмом, обеднением личности, а с размахом, расцветом, полным ее проявлением, «широким разметом душевной воли» (II, 301). Так, хотя и на идеалистической основе, возникает мораль, противоположная и средневековому аскетизму, и этике буржуазного эгоизма<sup>28</sup>. Гоголь пытается найти этическую формулу, гармонически сочетающую общие понятия — стихии, народа, истории — с понятием личности. Не случайно веселье, музыка становятся для него не частным состоянием народа, возведенного до идеала, а его постоянным статусом. Оживляя старую фольклорную (известную Гоголю и из «Слова о полку Игореве») метафору: «битва — пир», он и бой изображает как праздник — сочетание расцвета силы и энергии личности с полным самозабвением. «Казалось, больше пировали они, чем совершали поход свой» (II, 83). «Бешеную нету и упоенье он видел в битве. Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пуль, в сабельном блеске» (II, 85). Образ «гулять в вечном пире войны» (II, 313) становится лейтмотивом боевых сцен. Рядом с ним появляется и другой, не менее важный: битва сравнивается с

<sup>28</sup> Характерно, что во второй редакции Гоголь убрал упоминание о том, что побудительной причиной для возбуждения казаков к походу было стремление Тараса Бульбы к подвигам, «которые представляли ему мученический венец по смерти» (II, 311). Вместе с тем явно полемически Гоголь вкладывает в уста Янкеля, олицетворяющего для него буржуазный дух наживы, формулу чуждой ему этики материалистов XVIII в. о личной пользе как основе морали: «Чем человек виноват? Там ему лучше, туда и перешел» (II, 113).

музыкой. Гоголь упоминает «очаровательную музыку мечей и пуль, потому что нигде воля, забвение, смерть, наслаждение не соединяются в такой обольстительной, страшной прелести, как в битве» (II, 313). Музыка, пляска, искусство, по Гоголю, также содержат то сочетание самозабвения, слияния с коллективом и высшего расцвета индивидуальности, которое составляет этическую основу братского общества и одновременно дает человеку истинную свободу: «Вся толпа оттирала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название козачка. Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшиесь в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Так подготавливалась антитеза, легшая в основу повести «Рим» — противопоставление буржуазной цивилизации Парижа народной жизни Рима. Цивилизованный мир Парижа — общество буржуазного индивидуализма, разодранное борьбой партий, имеющее свободу парламентских прений, не дающих человеку истинной свободы. Итог: «страшное царство слов вместо дел», которое не могло не напомнить пушкинского:

Все это, вилите ль, слова, слова, слова (III, 420).

Политическая жизнь скользит поверх подлинных интересов человека, а сложность общественной жизни дробит и обедняет человеческую личность. «Слово политика опротивело, наконец, сильно итальянцу» (III, 227). Нет никакой нужды относить эти высказывания на счет настроений Гоголя эпохи «Выбранных мест из переписки с друзьями». Он писал Прокоповичу в самом начале 1837 г.: «Жизнь политическая, жизнь вовсе противоположная смиренной художнической, не может понравиться таким счастливцам праздным (примечательна скрытая цитата из Пушкина! — Ю. Л.), как мы с тобою. Здесь все политика, в каждом переулке и переулочке библиотека с журналами. Остановишься на улице чистить сапоги, тебе суют в руки журнал; в нужнике дают журнал. Об делах Испании больше всякой хлопочет, нежели о своих собственных» (XI, 81). А летом того же года, уже из Рима, он писал: «Полковник больше человек современный, воспитанный на современной литературе и жизни; я больше люблю старое. Его тянет в Париж, меня гнетет в Рим» (XI, 100).

В современном ему Риме Гоголь видит реализацию мечты об обществе патриархальном, свободном от политики, без управляющих и управляемых, населенном сильными, страстными, гармоническими людьми. На римских улицах Гоголь искал то веселье и яркость чувств, которые его привлекали в Сечи. Замечательны в этом смысле воспоминания П. В. Анненкова: «Здесь, в виду итальянского народа, Гоголь не чуждался толпы». И далее: «Николай Васильевич был неутомим в подметке различных особенностей этого народного творчества. (...) Как справедливо заметил Гоголь, любая лавочка лимонадчика на площади заслуживала изучения по рисунку украшений из зелени, винограда и лавра»<sup>29</sup>. Проповедник XVIII в. стремился бы прозреть в римской толпе черты древнего республиканизма или печать невежества, суеверия и фанатизма. Романик стремился бы воскресить воспоминания о великих людях Рима — Гоголя привлекает римский народ. По словам Анненкова, он как-то

<sup>29</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 93.

«воскликнул: «И этих-то людей называют маленьким народом!» Сметливость и остроумие в народе были для него признаками, свидетельствующими даже об историческом его призвании. Несколько раз повторял он мне, что нынешние римляне, без сомнения, гораздо выше сурьных праотцев своих и что последние никогда не знали того неистощимого веселия, той добродушной любезности, какие отличают современных обитателей города. Он приводил в пример случай, им самим подсмотренный. Два молодых водоноса, поставив ушат на землю, принялись с глазу на глаз смешить друг друга уморительными анекдотами и остротами. «Я целый час подсматривал за ними из окна, — говорил Гоголь, — и конца не дождался. Смех не умолкал, прозвища, насмешки и рассказы так и летели, и ничего водевильного тут не было; только сердечное веселие да потребность поделиться друг с другом обилием жизни»<sup>30</sup>. Обилие жизни и сердечное веселье становятся для Гоголя определяющими чертами народа в свободном, «эпическом» его состоянии. Веселье для Гоголя — нечто гораздо более значительное, чем то, что понимается под этим словом обычно, — это творческое состояние души. Недаром оно для него — необходимое условие работы: «Меня не веселили мои «Мертвые души», я даже не имел в запасе столько веселости, чтобы продолжать их (...). Снова весел: «Мертвые» текут живо, свежее и бодрее, чем в Вене», — писал он Жуковскому. Народное веселье — то состояние, которое соединяет людей, освобождает их от всегда «угрюмого», для Гоголя, эгоизма, расширяет их готовые сжаться в «кулак» или «коробочку» личности. Но это же состояние душевной раскованности предполагает в человеке силу чувств. Гоголь рассказывал Анненкову о римском мальчике, которого задел на улице другой мальчишка. Оскорбитель скрылся, затворив за собой дверь. «Обиженный ребенок кинулся к дверям, старался выломать их». Когда это не удалось, «он лег у порога двери и зарыдал от ярости, но и слезы не истощали жажду мщения, которая кипела в этой детской груди. Он встал опять на ноги и принялся умолять своего врага хоть подойти к окну, чтоб дать посмотреть на себя, обещая ему за одно это прощение и дружбу»<sup>31</sup>.

Те впечатления, которые вбирал Гоголь в Риме, были отличны от настроений либерального Анненкова: Гоголь проходил мимо политической жизни Рима, не видел зреющей в нем революции, давящей силы власти папы — всего, что так хорошо чувствовал Анненков. В прениях кружка Гоголя — Анненкова — А. Иванова часто возникала антитеза Италия — Франция. Споря с Анненковым, Гоголь «упускал из вида заслуги всей истории Франции перед общим европейским образованием»<sup>32</sup>. Это были те самые вопросы, которые легли в основу повести «Рим». Нетрудно заметить, что при всем своеобразии позиции Гоголя в этой повести ее никак нельзя свести к проповеди аскетизма, нравственного совершенствования и ортодоксальной церковности. Эта позиция отличалась и от либеральной Анненкова, и от революционно-демократической Белинского, и от романтической точки зрения славянофилов (ср. дневниковую запись славянофила Ф. В. Чижова о том, что «статья (...) «Рим» оставила довольно дурное впечатление»<sup>33</sup>). Вместе с тем в выразившейся в ней позиции Гоголя (а это была позиция 1839—1841 гг., разные, но внутренне связанные стороны которой проявлялись и в «Риме», и во

<sup>30</sup> Анненков П. В. Указ. соч. С. 94.

<sup>31</sup> Там же. С. 94.

<sup>32</sup> Там же. С. 90.

<sup>33</sup> Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 782.

второй редакции «Тараса Бульбы», и в «Шинели», и в первом томе «Мертвых душ») были элементы, позволявшие деятелям всех этих лагерей надеяться на переход Гоголя исключительно на их сторону. Не случайно и Белинский, и славянофилы, стараясь «приблизить» к себе Гоголя, выделяли в этот период в его произведениях родственные себе тенденции, стараясь «не замечать» то в позиции писателя, что было им чуждо.

В основе повести «Рим» — все та же мечта о «прекрасном человеке», которая, то негативно, то непосредственно выраженная, присутствует во всех произведениях Гоголя периода расцвета его творчества. Побывавший в Италии, пишет Гоголь в повести «Рим», может сказать, что «хоть раз в жизни был он прекрасным человеком» (III, 243). Как и прежде, «прекрасный человек» для Гоголя — не человек, подавивший в себе человеческое, а человек, развернувший все богатство своей натуры. В жителях Рима Гоголь подчеркивает «пробуждение (...) всех элементов человека» (III, 241). Красота главной герини отрывка — альбанки Аннунциаты — воплощение прекрасной природы человека. Гоголь в ней воплотил тот самый идеал, который просветители от Радищева до Глеба Успенского (очерк «Выпрямила») находили в античных статуях Венеры. «О нет, такой женщины не сыскать в Европе, об них только живут предания да бледные бесчувственные портреты их иногда являются в правильных созданиях художников. У, как смело, как ловко обхватило платье ее могучие прекрасные члены, но лучше, если бы оно не обхватило ее вовсе. Покровы прочь, и тогда бы увидели все, что это богиня. А попробуйте покровы прочь с немки или англичанки или француженки и выйдет чорт знает что: цыпленок» (III, 476). Это широко распространенная еще в литературе XVIII в. идея, которую Радищев, например, выразил так: «Что человеку благолепие сродно, то, с одной стороны, вообразим, что когда он изящнейшие черты изобразить хочет, он изображает нагость. Облеки в одежду Медицейскую Венеру, она ничто иное будет, как развратная жеманка Европейских столиц; левая рука ее целомудреннее всех вообразимых одежд»<sup>34</sup>.

Любопытно наблюдение Анненкова, подтверждающее, как глубоко был захвачен Гоголь стремлением увидеть в народе Рима неискаженную природу человека: «Никогда не забывал Гоголь, при разговоре о римских женщинах или даже при встрече с замечательной женской фигурой, каких много в этой стране, сказать: «А если бы посмотреть на нее в одном только одеянии целомудрия, так скажешь: женщина эта с неба сошла». Не нужно, полагаю, толковать, что поводом ко всем словам такого рода было одно артистическое чувство его: жизнь вел он всегда целомудренную, близкую даже к суровости»<sup>35</sup>.

Основным героем «Рима» — и это проведено резче, чем во всех других произведениях Гоголя, — является народ, «его гордая народность» (III, 245). Основная черта римского народа, выделенная Гоголем, — веселье, «светлая непритворная веселость, которой теперь нет у других народов» (III, 243). «Веселость эта обнимает, как вихорь, всех от сорокалетнего до ребятишки: последний бобыль, которому не во что одеться, выворачивает себе куртку, вымазывает лицо углем и бежит туда же, в пеструю кучу. И веселость эта прямо из его природы; ею не хмель действует, — тот же самый народ освищет пьяного, если встретит его на улице» (III, 244). Характеристика народа в «Риме» разительно

<sup>34</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 54.

<sup>35</sup> Анненков П. В. Указ. соч. С. 96.

напоминает Сечь в «Тарасе Бульбе». И здесь Гоголь подчеркивает ярость каждой отдельной личности, «пробуждение всех элементов человека» в спаянном энтузиазмом веселости народе: «черты характера, смешанного из добродушия и страстей, показывающие светлую его натуру: никогда римлянин не забывал ни зла, ни добра, он или добрый, или злой, или расточитель, или скряга, в нем добродетели и пороки в своих самородных слоях и не смешались, как у образованного человека, в неопределенные образы, у которого всяких страстишек понемногу под верховным начальством эгоизма. Эта невоздержность и порыв развернуться на все деньги, — замашка сильных народов» (III, 243). «Неопределенные образы» и «порыв развернуться» — это та же антитеза, которая противопоставляет мир «замкнутых» в себе «мертвых душ» вольным запорожцам. Народ Рима не только исполнен веселья и страстей — это народ, дышащий воздухом искусства, имеющий «черты природного художественного инстинкта и чувства». «Простая женщина указывала художнику погрешность в его картине» (II, 244). Описание «племени поющего и пляшущего» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» уводило читателя в мир народной фантастики, в мир, противопоставленный действительности. Теперь Гоголь находит свой идеал в природе человека и природе народа.

Весьма показательно, что, задумав роман «Аннуциата», Гоголь превратил его в очерк, заглавие которого выдвигает не персонального героя, а обобщенный портрет (ср. «Невский проспект», «Миргород»). Однако вряд ли можно согласиться с тем, что подобное художественное обобщение означает стремление Гоголя раскрыть господство социальной среды над человеком. Понятие среды, «обстоятельств», определившееся еще у философов XVIII в., означало сумму материальных факторов и общественных отношений, образующих характер человека. Между тем личность человека у Гоголя определяется принадлежностью героя к духовному единству народа или к миру эгоистической раздробленности. Господство «среды» — материальных обстоятельств — мыслится как нечто унижающее человека, ему подвержены лишь персонажи второй группы. Причастность к «веселой» жизни народа освобождает из-под власти «среды». Именно это — понимание народа как духовного единства — позволяет видеть путь к общественному спасению не в социальных преобразованиях, а в приобщении к «объединяющим» стихиям: музыке, веселью, искусству. Социально построенное общество Петербурга и Парижа — общество разъединенное, где не только каждое сословие отделено от другого, но и нос, надев мундир с другими пуговицами, делается «сам по себе». В Сечи полковники, атаманы, голь — один народ. В Риме — «народ, в котором живет чувство собственного достоинства: (...) il popolo, а не чернь» (III, 244). Народ — это «весь народ, все, все золотильщики, рамщики, мозаичисты, прекрасные женщины, вся синория, все nobili, все, все, все... O quanta allegria!»<sup>36</sup> (III, 247).

Таким образом, бесспорна социально-эстетическая близость Гоголя этих лет и Белинского: вера их в человека, в его право на земное реальное (в том числе и физическое) счастье, в общество, построенное на отношениях братства и обеспечивающее каждой личности максимум наслаждения. На этой основе вырастает общее критическое отношение к действительности. Но знаменательно и глубокое различие. Белинский считает, что «люди — братья друг другу», что «благородно, велико и свято

<sup>36</sup> О, какое веселье! (Итал.)

призвание поэта, который хочет быть провозвестником братства людей!» Однако в понятие среды он вкладывает совсем иное, чем Гоголь, — социально-конкретное содержание. Люди по природе прекрасны — «не натура, а воспитание, нужда, ложная общественная жизнь делают их дурными». Отсюда требование переделки «неразумных основ общественности, исказяющей человека»<sup>37</sup>. Белинский требует реорганизации социальных основ жизни — Гоголь рассчитывает спаять людей идеей. Белинский считает, что братство людей увенчает процесс исторического развития — Гоголь требует отказа от истории как от заблуждения и возвращения к основам человеческого общежития.

\*

Интересную параллель к изучаемым процессам в литературе может представить идеально-художественное развитие А. А. Иванова. Мировоззрение А. А. Иванова чрезвычайно сложно и исполнено внутренних противоречий. Дать ему сколь-либо исчерпывающую характеристику в сжатом очерке не представляется возможным. Укажем лишь на некоторые стороны вопроса, существенные для нашей темы.

Жизненный путь А. А. Иванова протекал в отрыве от русской действительности и общественной борьбы. Он уехал за границу почти мальчиком, долгие годы провел затворником в своей римской студии. Смерть сразила его именно в тот момент, когда он нарушил свое отшельничество и, видимо, собирался принять активное участие в общественной борьбе, кипевшей в России конца 1850-х гг. Известна политическая наивность А. А. Иванова, долгие годы сохранявшего религиозные иллюзии и веру в провиденциальную роль Николая I. Однако работы советских исследователей уже разрушили представление об Иванове как единичном затворнике, далеком от политических размышлений<sup>38</sup>. На разных этапах его идейной эволюции судьба сводила Иванова с интереснейшими людьми русского и европейского общественного движения: Рожалиным, Гоголем, Чижовым, Штраусом, Герценом, Хомяковым, Чернышевским, причем художник вел с ними не мимолетные разговоры по незначащим вопросам, а беседы на коренные общественно-философские темы. Если к этому добавить, что архив Иванова хранит выписки из статьи Рылеева, следы чтений Белинского и Сен-Симона, и вспомнить, как он опасался, прося Герцена свести его с Мадзини, чтобы реакционное папское правительство

<sup>37</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 175.

<sup>38</sup> О мировоззрении А. А. Иванова см.: Аллатов М. Александр Андреевич Иванов: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956; Бернштейн Б. К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова // Искусство. 1957. № 2; Он же. А. Иванов и славянофильство // Там же. 1959. № 3; Зотов А. И. Материал к лекции на тему: «Великий русский художник А. А. Иванов». М., 1956; Зуммер В. Проблематика художественного стиля Ал. Иванова // Известия Азерб. ун-та. Обществ. науки. Баку, 1925. Т. 2/3; Коутун Е. А. Иванов и русская критика пятидесятых годов XIX века // Искусство. 1958. № 6. Недостаток места и характер настоящей работы не дают нам возможности пытаться осветить все стороны сложного идейного развития А. А. Иванова. Беря лишь ту сторону дела, которая существенна для нашего исследования, мы оставляем вне рассмотрения ряд важных сторон мировоззрения художника. Так, мы не касаемся превосходно разработанного Б. Бернштейном вопроса о «славянофильском» периоде А. Иванова и некоторых других вопросов.

не вздумало ревизовать его библиотеку и бумаги в римской студии, придется признать, что при всей биографической, личной, бытовой удаленности от кипения политических событий, Иванов был активно включен в идеиную жизнь своей эпохи.

Чрезвычайно существенным для Иванова было то, как во второй статье о Пушкине Белинский определил общество социальной справедливости. Это строй, основанный на природе человека, гармоническом его развитии («наше время есть эпоха гармонического уравновешения всех сторон человеческого духа»<sup>39</sup>). За этим стояла вера в то, что «человек, по натуре своей, всегда был, есть и будет один и тот же»<sup>40</sup>. Правда, социальное воспитание меняет человека: «он — сын времени», «воспитанник истории»<sup>41</sup>. Но в несправедливом обществе социальное воспитание есть искашение. Поэтому переход к общественной гармонии вместе с тем есть возрождение человека, освобождение его природы от уродливых социальных наростов.

Другая важнейшая мысль состоит в том, что новый этап искусства — «новый романтизм» — состоит в воспроизведении «идеала высокой будущности человечества»<sup>42</sup>. Новый романтизм отличается от старого, мир которого — «мир, чуждый всякой действительности»<sup>43</sup>, тем, что он оправдывает право человека на земное счастье и верит в возможность гармонического переустройства действительности.

Все эти идеи были чрезвычайно существенны для Иванова.

Художественная концепция картины Иванова «Явление мессии народу» определилась не сразу. Более ранняя картина «Явление Христа Марии Магдалине» имела замысел, отдельные стороны которого интересно сопоставить с «Явлением мессии народу». Художник задумал показать зрителю тот момент евангельской легенды, который рассказывает, как Мария увидела воскресшего и возносящегося Христа. Согласно легенде, она, увидев идущего по саду человека, приняла его за садовника. Это дало основание Андрею Ивановичу Иванову, отцу художника, советовать ему вложить в руки Христа садовые инструменты. Иванов, обычно очень дороживший советами отца, опытного живописца, отверг это предложение. Для него было очень существенно показать в Христе не человека. Это не телесный человек, недавно еще страдавший на кресте, а возносящийся неземной идеал. И именно присутствие этого божественно-неземного разрешает страдания Марии. Известно по письмам самого художника, как он старался заставить натурщицу плакать и смеяться одновременно. Это было очень важно для художника: земное существо Марии страдает от земной гибели Христа, присутствие Христа неземного разрешает это страдание. Не случайно Иванов отказался от имеющегося в черновых набросках движения Марии, державшей мантию Христа. Это бы придало фигуре последнего материальность, что противоречило замыслу художника. Таким образом, перед нами типично романтическая концепция: трагедия земной жизни преодолевается путем приобщения к неземному, сверхчеловеческому: религии, неземной чистоте и неземной красоте.

В том же духе, видимо, сложился и первоначальный замысел «Явления

<sup>39</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 158.

<sup>40</sup> Там же. С. 145.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же. С. 185.

<sup>43</sup> Там же. С. 179.

мессии народу»: нравственное перерождение людей под влиянием приобщения к божеству. Иванов встал перед задачей найти земные, зримые формы для выражения неземной сущности. Он то пробовал решить вопрос традиционно, поместив над головой Христа голубя — символ святого духа<sup>44</sup>, то, возможно, даже рассчитывал удалить с полотна самый образ мессии, воплотив его преобразующую нравственную силу в проповеди Иоанна<sup>45</sup>. И в этом замысле уже, как справедливо отметил Б. Бернштейн, были элементы идеалистического в своей основе социального утопизма.

Однако идейное развитие Иванова на этом не остановилось. Он закономерно пришел в ходе своей внутренней эволюции к изучению «Жизни Иисуса» Штрауса<sup>46</sup>, потеряв религиозности, в чем он сам признавался Герцену, к беседам с издателем «Полярной звезды» в Лондоне и Чернышевским в Петербурге. После того как замысел картины определился, сделалось заметно и отличие в ней трактовки образа Христа от «Явления Христа Марии Магдалине». Там он — воплощенная идея, здесь — человек.

Необычность изображения Христа на картине Иванова не укрылась от римского кружка художников. В письме к отцу Иванов сообщил: «Камучини говорит, что фигура Иисуса столь удачно поставлена на своем месте, что без всяких пособий: сияний от головы, облаков с нисшествием духа в виде голубя [можно узнать в нем бога] \* видно в нем что-то необыкновенное, мистическое»<sup>47</sup>. Любопытно, что Иванов зачеркнул слова о том, что в его Иисусе виден бог, уточнив: «необыкновенный» человек. Как увидим, и эта концепция претерпит изменение. Вопрос о том, изображать ли Иисуса человеком или богом, очень волновал Иванова и сделался предметом его специальных размышлений. В заметке «О божестве» (середина 1840-х гг.) Иванов еще резко выступает против «очеловечивания» бога. Те, кто стараются «идею облечь в видимость», — «необразованные и слабые умы». Они, «видя в человеке совершенство создания божия, самого бога делают человеком, обрисовывая его всеми идеалами

<sup>44</sup> См.: Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка, 1806—1858 / Изд. М. Боткин. Спб., 1880. С. XV.

<sup>45</sup> А. И. Зотов склонен связать с замыслом картины черновой набросок рукописи Иванова: «Прекрасный сюжет, когда Иоанн бросился порицать фарисеев и книжников при всем народе. Смятение этих подлецов, удивление народа твердости Иоанновой и воспламенение его духом целого общества» (Зотов А. И. Указ. соч. С. 13). Б. Бернштейн возражает против этого. (См.: Бернштейн Б. Указ. соч.)

<sup>46</sup> Вряд ли можно согласиться с М. Аллатовым, стремящимся преуменьшить значение книги Штрауса, называющим ее «крохоборческой». «Тяжеловесный по изложению, обремененный филологической ученоностью, текст Штрауса пригодился Иванову в качестве сюжетной канвы, по которой он мог создавать свои художественные образы. За неимением других источников книга Штрауса могла уделить внимание пытливости художника и помогла ему подойти к историческому пониманию библейских тем и сюжетов» (Аллатов М. Указ. соч. Т. 2, С. 142, 145). Мысль Штрауса о том, что Христос был человеком, историческим лицом, произвела на Иванова глубокое впечатление. Не случайно он, преодолев свою нелюдимость, совершил путешествие для встречи с автором, обратил внимание на отличие второго издания от первого и за разъяснениями по этому поводу обратился к Чернышевскому. По авторитетному свидетельству М. Боткина, Иванова очень «заинтересовала «Жизнь Христа» Штрауса, он знал ее почти на память, изучал каждую новую идею» (Александр Андреевич Иванов... С. XIX).

\* Зачеркнуто.

<sup>47</sup> РО ГБЛ. Ф. III. Карт. 1. Ед. хр. 5. Л. 66.

последнего»<sup>48</sup>. Однако эти убеждения скоро поколебались. В комментариях к выпискам из Священного писания Иванов настойчиво подчеркивает в Христе человеческое: «Сам спаситель рода человеческого сознавал беспрестанно в душе своей искушения. (...) Человек, подчиненный совершенно воле божией, на каждом шагу своих действий походит на самого бога и по смерти точно будет боготворим людьми, не достигшими своего нравственного разработывания, и глубоко уважаем людьми истинно образованными под страхом божиим»<sup>49</sup>.

Здесь уже сквозит мысль о человеческой природе того, кто принесет людям спасение. В письме к Жуковскому от 21 ноября 1847 г. Иванов выражал надежду, что ему удастся «вознести до изображения бога-человека»<sup>50</sup>. Следующий шаг состоял в том, чтобы найти бога в самом человеке. Отсюда был закономерный путь к тому признанию, которое Иванов сделал Герцену в 1857 г.: «Я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь, когда вы были в Риме» (т. е. в 1847 г. — Ю. Л.)<sup>51</sup>.

Однако вопрос еще не решался тем, чтобы увидеть в мессии человека, а не бога. В зависимости от того, понимался ли этот человек — вождь и спаситель — как вдохновенная, исключительная натура, ведущая толпу, или «просто человек», смысл картины кардинально менялся. Решающим при выяснении идейной позиции Иванова является анализ принципов его творчества, тем более что практическое художественное мышление было наиболее революционным элементом его мировоззрения, определившимся значительно ранее, чем сам художник нашел для него адекватные социально-философские формулировки.

В ходе работы Иванова над «Явлением мессии народу» определился тот метод «составлений и сличений», который составил основу его художественной манеры. Дело здесь не только в том, что созданию каждой фигуры, каждого портрета в общей композиции картины предшествовало большое число эскизов, поисков психологически выразительных типов<sup>52</sup>. Дело в той художественной системе, которую М. Аллатов определил так: «Он стремился передать облик каждого человека так, чтобы в нем ясно выступили черты, которые сближают его с общечеловеческой нормой»<sup>53</sup>. Практически это проявилось в стремлении Иванова в ходе работы над тем или иным портретом найти не только подходящую «натуру», но и параллельный образец в античной скульптуре. В этом смысле показательна работа Иванова над образом раба — наиболее угнетенного, страдающего и изуродованного персонажа на полотне. Ход работы Иванова очень интересен: он находит образцы, сочетающие нужный ему тип с безупречностью человеческой красоты и гармонии.

<sup>48</sup> РО ГБЛ. Ф. III. Карт. 2. Ед. хр. 26. Л. 4 об.

<sup>49</sup> Там же. Ф. III. Карт. 2. Ед. хр. 27. Л. 11.

<sup>50</sup> Александр Андреевич Иванов... С. 246.

<sup>51</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 327.

<sup>52</sup> Простоватый и не понимавший метода Иванова Ф. И. Иордан вспоминал: «Он слишком был нерешителен, слишком много времени употреблял на этюды. Сколько раз я ему говорил: "Как это вы можете, Александр Андреевич, терять напрасно самое дорогое время в году? (...) Эта вы и в сто лет не кончите картину". "А как же-с, нельзя-с так. — отвечает Иванов, — этюды, этюды, — мне прежде всего-с нужны этюды с натуры, мне без них-с никак нельзя с моей картиной"» (Александр Андреевич Иванов... С. 400).

<sup>53</sup> Аллатов М. Указ. соч. Т. I. С. 241.

С одной стороны, он находит «натуру» — обезображенного одноглазого старика — и рисует его в ракурсе раба на картине. С другой стороны, в том же повороте он рисует античные статуи. «Он рисует голову «Лаокоона» и делает маслом этюды со слепков «Танцующего фавна» и «Кентавра»<sup>54</sup>. В том же повороте он рисует и известную красавицу — натурщицу Мариуччу. Затем этот идеал гармонической красоты, возникший в сознании художника как синтез черт античных мраморов и живой классической прелести итальянки, Иванов начинает безобразить. Он наносит на него следы социального уродства: морщины нищеты и унижения, воспаляет от слез глаза (один глаз выбит — результат грубого насилия), безобразит лоб клеймом, надевает на шею символ рабства — веревку. М. Аллатов так описывает процесс превращения головы античной статуи в голову раба: «В парном этюде рабов Иванов пытается одеть в плоть живого человека эти античные головы; в одной из голов раба он даже сохраняет раздвоенный подбородок кентавра»<sup>55</sup>.

Герои Иванова — «натуры» живые, найденные в жизни образы с подчеркнутыми чертами социального (богач, раб, книжник, воин и т. д.) и национального своеобразия<sup>56</sup>, но основное в них — скрытая под наслаждениями человеческая сущность. Она-то и есть залог возможности возрождения этой разношерстной толпы к братству. И в этом смысле особенно важен образ Христа — того, кому уподобятся возрожденные люди. У Иванова он — просто человек. Иванов положил в основу облика Христа черты Аполлона Бельведерского, нарисовав их на одном этюде рядом и в одинаковом повороте. В дальнейшем художник изменял черты лица Христа, но эти изменения не носили характера искажений. Христос у Иванова так и остался человеком в полноте своих прекрасных возможностей.

Мечта о преображении человечества, освобождении его от зла и насилия во имя золотого века всеобщего братства была устойчивой идеей Иванова. Вначале она облекалась в формы упования на религиозно-нравственное возрождение. Однако в дальнейшем Иванов, бесспорно, ознакомился с идеями утопического социализма. В 1847 г. он спорил в Риме с Герценом, которого с Ивановым познакомил их общий друг И. П. Галахов, социалист-утопист, сторонник Фурье, питавший к учению последнего, по словам Герцена, «ту нежность, которую мы имеем к школе, в которой мы долго жили»<sup>57</sup>. Иванов был близок с уже тяжело больным в эту пору Галаховым и, видимо, даже собирался использовать его черты в работе над своим полотном. Об этом свидетельствуют слова в одном из планов художника: «Нужно представить в моей картине лица разных сословий, разных скорбящих и безутешных (вроде Галахова)»<sup>58</sup>. М. Аллатов обнаружил в бумагах Иванова следы знакомства с «Икарией» Кабе<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Аллатов М. Указ. соч. Т. I. С. 252.

<sup>55</sup> Там же. С. 253.

<sup>56</sup> Именно это дало основание ядовитой шутке Тютчева: «Да это не апостолы и верующие, а просто семейство Ротшильдов» (Александр Андреевич Иванов... С. 419). М. А. Тучкова-Огарева увидела в картине Иванова представленные «необыкновенно живо разнообразные типы еврейского племени» (Герцен в воспоминаниях современников. [М.], 1956. С. 193), а посетивший в Риме студию Иванова Николай I выразил пожелание, чтобы художник нарисовал вторую картину, изображающую крещение русских в Днепре.

<sup>57</sup> Герцен А. И. Указ. соч. Т. 9. С. 117.

<sup>58</sup> РО ГБЛ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 19. Л. 1 об. У М. Аллатова (Указ. соч. Т. I. С. 205) фамилия Галахова в этой цитате прочтена искаженно.

<sup>59</sup> Аллатов М. Указ. соч. Т. 2. С. 137.

Косвенным свидетельством знакомства Иванова с утопическим социализмом является осведомленность в этом вопросе, причем именно в римский период, неразлучного с ним Гоголя. В «Выбранных местах...» Гоголь писал: «Как бы этот день пришелся, казалось, кстати нашему девятнадцатому веку, когда мысли о счастьи человечества сделались почти любимыми мыслями всех; когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество (...) когда стали даже поговаривать о том, чтобы все было общее — и дома и земли» (VIII, 411).

Большой интерес представляют имеющиеся в бумагах Иванова намеки, позволяющие предположить знакомство его с сочинениями Сен-Симона и сенсимонистов. Разочарование в христианстве сопровождалось для Иванова поисками «нового христианства» — учения о земном братстве людей. Герцен вспоминал: «Когда Иванов был в Лондоне, он с отчаянием говорил о том, что ищет новый религиозный тип (...). Он требовал, чтобы мы ему указали, где те живописные черты, в которых просвещивает новое искушение. Мы ему их не указали. «Может, укажет Мацини», — думал он»<sup>60</sup>. Настроенному таким образом Иванову естественно было обратиться к ученику, пишущему на своих знаменах имя «нового христианства». В последнем труде Сен-Симона «Новое христианство» Иванов мог прочесть: «Бог сказал: люди должны быть между собою братьями; это высшее начало заключает в себе все, что есть божественного в христианской религии»<sup>61</sup>. Сенсимонисты склонны были считать Христа инициатором величайшего переворота в истории человечества. Новый социалистический переворот будет осуществлен новым Христом: «Как Христос провозгласил: «Долой рабство!», — так Сен-Симон провозглашает: «Долой наследование!»<sup>62</sup> Более того, сенсимонисты неоднократно говорили, что истины, провозглашенные Христом, остались неосуществленными — задачу своего движения они видели в их реализации. Подобную мысль мы встречаем в записях Иванова: «Вначале бог представлялся как собор всех сил, и человек от самого создания мира до Христа все представляет бога в виде всесильного царя, способного казнить и истреблять. Христос соединяет в себе собор всех добродетелей и без оружия, одним только словом действует на сердца и делается у людей царем всего земного, [но люди по слабости своей до самого 1850 года тирианили себя]»<sup>63</sup>. Последняя, зачеркнутая запись очень знаменательна: Иванов, видимо, считает, что новая эра, провозглашенная Христом, еще не наступила. Об этом же он говорит и в другой записи:

<sup>60</sup> Герцен А. И. Указ. соч. Т. 16. С. 142.

<sup>61</sup> Сен-Симон А. де. Собр. соч. М.; Пг., 1923. С. 213.

<sup>62</sup> Волгин В. П. Сен-Симон и сенсимонисты. М., 1961. С. 115.

<sup>63</sup> РО ГБЛ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 26. Л. 12. Запись, видимо, относится к началу 1850 г. Иванов по привычке написал «4», но исправил на «5». Ср. в другой записи о Христе: «Рим при его жизни уж задумывал принять его учение. Но ранняя смерть спасителя рода человеческого сторицей, ужасом отозвалась в тех людях, коим было известно учение его. Мучение сих человеков еще и мы застаем, но мы уже счастливы, мы начинаем уже выкупать род человеческий из пороков посредством математики» (РО ГБЛ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 15. Л. 9 об.). Следовательно, Иванов считает, что искупление, провозглашенное Христом, только приближается в XIX в. благодаря успехам науки и техники «зари просвещения». Связь научно-промышленных успехов с торжеством «нового христианства» — тоже характерная черта учения сенсимонистов.

«Слабое человечество не в состоянии было в совершенстве понять всю глубину божественного учения. Церковь жгла живых открыто, а тайные общества преследовали всех тех, кто к ним не присоединялся<sup>64</sup>. Это, возможно, пересказ отрывка из «Нового христианства» Сен-Симона: «Я обвиняю ныне здравствующих папу и всех его кардиналов, я обвиняю всех пап и всех кардиналов, живших с XV века, в том, что они еретики. Прежде всего я обвиняю в том, что они разрешили образование двух учреждений, совершенно противоречащих духу христианства, именно: инквизиции и общества иезуитов<sup>65</sup>. (...) Дух христианства — кротость, доброта, милосердие и, сверх всего этого, справедливость; его оружие — убеждение и доказательства. Дух инквизиции — деспотизм и алчность; ее оружие — насилие и жестокость»<sup>66</sup>.

Наконец, именно для утопических учений типа сенсимонизма характерна вера в мирный путь перехода к «братьству», отсутствие интереса к политической борьбе и даже вера в возможную помощь правительства. Иванов, например, вопреки имеющимся в ряде работ попыткам «революционизировать» его убеждения, долго хранил наивную веру в русское правительство и лично в царя.

Показательно, что слышавший толкование картины от самого автора Герцен сравнил Христа Иванова с пророками утопического социализма. В восьмой части «Былого и дум» (вариант по рукописи ЦГАЛИ) он писал: «Пока дело шло о политических правах — все образованное стояло со стороны движения, шло перед народом и за него. Дошедши до социального вопроса — сделалось новое расщепление — небольшая кучка людей осталась верной [ему] прогрессу [масса отстала], большинство образованных отступило и незаметно очутилось с консервативной стороны; не оставили своих оппозиционных замашек, пока это было возможно. Народ остался беспомощнее, чем когда-либо [или] исключит~~ельно~~ на руках у попов; его [несчастное невежество] неразвитие было прежде скрыто за фалангой защитников, говоривших во имя его, — они расступились, и мы увидели несколько пророков вдали, на горе [как Иисус на картине Иванова], и внизу народ, спящий в тяжелом сне [в темноте толпа]<sup>67</sup>. Возникает существенный для нашей темы вопрос: Иванов стремится изобразить человека в его положительной антропологической сущности, «перед воображением художника неизменно стоял идеал общечеловеческого благородства»<sup>68</sup>. Герои его — исторически, социально и национально конкретизированные типы, но они изображены именно в тот момент, когда, приобщаясь к идеалу человечности, сбрасывают с себя уродующее влияние среды (веселое пробуждение человека в рабе) и национальной ограниченности («не будет ни иудея, ни еллина»). Как же соотносится это искусство положительных ценностей с реалистическим направлением, в литературе отождествляемым с «натуральной школой», а в живописи — с творчеством Федотова, графикой Агина и других?

Известно, что Иванов относился к жанровой живописи резко отрицательно. П. М. Ковалевский вспоминал: «Ко всем родам живописи, кроме строгого исторической, Иванов питал более чем равнодушие: он

<sup>64</sup> РО ГБЛ. Ф. III. Карт. 2. Ед. хр. 13. Отд. лист.

<sup>65</sup> Это место поясняет малопонятное выражение Иванова «тайные общества».

<sup>66</sup> Сен-Симон А. де. Указ. соч. С. 223.

<sup>67</sup> Герцен А. И. Указ. соч. Т. II. С. 646—647 (курсив мой. — Ю. Л.).

<sup>68</sup> Аллатов М. Указ. соч. Т. I. С. 345—346.

считал их вредными, говоря, что они превращают искусство в одну пустую забаву глаз и не дают художнику развиться в «исторического», единственно истинного, по его мнению, художника. Особенно враждовал он против сцен из вседневной жизни («жанра»), который знал более по фланандским рабским копиям с натуры, лишенным всякого содержания»<sup>69</sup>.

Очень характерно противопоставил жанровую живопись своей художественной манере сам Иванов в письме к Жуковскому: «Я надеюсь самым делом убедить вас, что способен из житейского простого быта (*tableau de genre*) возвыситься до изображения бога-человека»<sup>70</sup>. Итак, жанровая живопись принижает, а «историческая» возвышает человека до божества. Интересно и другое: «натуральная школа» (например, в творчестве Агина) культивировала иллюстрацию-карикатуру. Иванов относился к карикатуре резко отрицательно. Показательно воспоминание И. С. Тургенева: «Однажды кто-то принес к нему тетрадки удачных карикатур: Иванов долго их рассматривал — и, вдруг подняв голову, промолвил: "Христос никогда не смеялся"»<sup>71</sup>. Эти же особенности художественных взглядов Иванова отметил и В. В. Стасов: «Один раз, во время нашей беседы, голос его сильно возвысился и он начал почти что сердиться. Это было, когда я стал вдруг говорить ему про Каульбаха в противоположность Овербеку и Корнелису и указал на его, казавшееся мне столь дорогим, стремление приблизиться к природе — в его чудесных иллюстрациях к «Reineke Fuchs» Гете (...). Сначала Иванов рассматривал книгу Каульбаха с удовольствием, признавая талантливость в изображении людей под видом зверей; но у него совершенно лицо переменилось, когда он услыхал, что тут речь идет о «кариктурах»: это его сердило, это его приводило в негодование. Так всегда бывает с натурами, подобными Иванову: все выходящее из пределов строгого, важного, самого серьезного настроения — им непонятно, им враждебно. Шутка, юмор, комизм — глубоко им неприятны и чужды. Но еще хуже вышло дело, когда я стал говорить о моем уважении к тому роду живописи, что называется «бытовую» живописью, жанром»<sup>72</sup>. Объяснение, которое приводит Стасов, говоря об отрицательном отношении Иванова к карикатурам, отвергается множеством свидетельств. Иванов любил веселье и смех, «он внезапно хохотал от самой обыкновенной остроты», — вспоминал в цитированной выше статье И. С. Тургенев. По воспоминаниям Иордана, любой рассказ «из увиденного на улице или из услышанного он начинал смехом: "ха-ха-ха, а вот я сегодня..."»<sup>73</sup>.

Причину следует искать в другом: Иванов считал, что искусство должно воспроизвести не реальное угнетенное состояние человека, а его природу; в карикатуре он видел искажение «благородной человеческой личности» (Белинский), надругательство над идеей прекрасного, гармонического человека. Любопытно, что столь бросавшееся современникам в глаза отрицательное отношение Иванова к жанровой живописи совсем не было таким безусловным. И еще более показательно, что, вопреки распространенному мнению, неприязнь к «жанру» разделял с ним

<sup>69</sup> Александр Андреевич Иванов... С. 405.

<sup>70</sup> Там же. С. 246.

<sup>71</sup> Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 10. С. 337.

<sup>72</sup> Александр Андреевич Иванов... С. 423.

<sup>73</sup> Там же. С. 339.

Гоголь<sup>74</sup>. Иванов не принимал фланандской школы, потому что видел в ней изображение, возводящее в идеал, норму этическую и эстетическую, уродливый быт и человека, далекого от совершенства. Такое изображение повседневности Иванов считал ее утверждением. В картинах фланандцев он читал мысль, что жизнь не может и не должна быть иной, чем та, которую изобразил художник. То же самое изображение не встретило бы его осуждения, если бы оно было пропитано болью за униженного человека и представлением о прекрасной природе. Не следует забывать, что Чернышевский, беседовавший с Ивановым за несколько дней до смерти художника, почувствовал в его позиции много для себя родственного и приемлемого. Показательно, что эстетические принципы Гоголя Иванов принимал полностью. Весьма ценным в этом смысле является свидетельство П. М. Ковалевского, который, споря с Ивановым о жанровой живописи, указал ему на Федотова. Картина Федотова Иванов никогда не видел. Достаточно было Ковалевскому убедить Иванова в том, что «жанр» в руках Федотова сделался выражением эстетики, родственной гоголевскому направлению, как тот навсегда проникся уважением к федотовской живописи. «Вы не видели сцен Федотова, — говорил я ему, — иначе вы судили бы не так; это Гоголь в красках». В дальнейшем, пишет Ковалевский, «упоминая о «жанре», он всегда делал оговорку: «Кроме Федотова-с». Уважение Иванова к Федотову, которого он исключал из числа жанровых живописцев, запомнилось и Стасову.

<sup>74</sup> Отождествление гоголевского реализма с бытовизмом и в связи с этим представление о том, что Гоголю должна была импонировать именно жанровая живопись, укоренилось очень прочко. М. Аллатов пишет: «Надо думать, что Гоголь в силу характера собственных литературных тенденций должен был всячески поддерживать обращение Иванова к жанровой живописи, которое способно было укрепить реалистическую основу в творчестве художника» (Аллатов М. Указ. соч. Т. I. С. 305). Между тем Гоголь разделял отрицательное отношение Иванова к «жанру». Во второй редакции повести «Портрет» появилось рассуждение, в котором есть все основания усомнить отголосок бесед с Ивановым: «Высоким внутренним инстинктом почуял он присутствие мысли в каждом предмете; постигнул сам собой истинное значение слова: историческая живопись; постигнул, почему простую головку, простой портрет Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио можно назвать историческою живописью, и почему огромная картина исторического содержания все-таки будет *tableau de genre*, несмотря на все притязания художника на историческую живопись» (III, 126—127). В приведенном высказывании ясно видно осуждение жанровой живописи и выделен главный и для Иванова признак живописи исторической — «присутствие мысли». В воспоминаниях Ф. В. Чижова находим любопытное свидетельство: рассматривая два акварельных рисунка Иванова, «Танец вздохов» и «Сцена римского карнавала», Гоголь отчетливо сформулировал свое отношение к «жанру». Чижов пишет: «Я, когда посмотрел обе картинки, выбрал последнюю (...). Приходит Гоголь и диктаторским тоном произносит приговор в пользу первой, говоря, что она в сравнении с тою — историческая картина, а та *геп ге* (...). Одним словом, что первая выше последней» (Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 780). Как видим, и здесь Гоголь употребляет термин «жанр» в качестве отрицательной характеристики. При этом любопытно и другое: акварель, которую Гоголь считал «исторической», отличалась остросатирическим замыслом: чопорный «цивилизованный» англичанин противопоставлен здесь веселой итальянской толпе. Вторая, избранная Чижовым, акварель — просто уличная сценка. Именно наличие в первой картинке антитезы, «присутствие мысли» делало ее для Гоголя не «жанровой», а «исторической». Ср.: Машковцев Н. Н. В. Гоголь и изобразительное искусство // Искусство. 1969. № 12.

В творчестве Иванова прояснилась та грань эстетики 1830—1840-х гг., которая впитывала черты туманного, но все проясняющегося утопизма и в своем логическом и историческом завершении вела к петрашевцам и молодому Достоевскому периода «Белых ночей». Она соприкасалась с «натуральной школой», имела с ней много общего, но все же существовала вполне самостоятельно. Более того, к концу 1840-х гг. наметились расхождения этих двух родственных тенденций, проявившиеся, например, в критике Белинским В. Майкова. Показательно, что Чернышевский, в эстетике которого черты антиисторического утопического социализма проявились значительно резче, чем у позднего Белинского, проявил большую терпимость к искусству, стремящемуся воплотить «природу» человека (ср. его рассуждение о жанре идиллии). Это же, возможно, объяснит и чрезвычайно высокую оценку им Иванова.

Было бы непростительным упрощением истолковать «Явление мессии народу» как иллюстрацию или же даже непосредственное выражение идей социалистического утопизма. Дело обстоит сложнее: художественная позиция Иванова выражала тот момент общественного развития, который содержал в себе возможность дальнейшего пути и в сторону утопического социализма, и в направлении патриархально-демократической утопии. Иванов колебался между этими путями, и идеал общества, возвращенного к первоначальной простоте и семейному братству, его очень увлекал. Не случайно он просил брата прислать ему иллюстрированную библию, «Илиаду» Гомера, «а если вышла «Одиссея» Жуковского, то и ее». Сам подбор примечателен. М. Аллатов, характеризуя «Библейские сцены» Иванова, пишет: «Иванов придает своим сценам идиллический патриархальный характер: бог-отец — это добродушный, длиннобородый старец; люди — красиво сложенные и беспечные существа; природа — мирная и спокойная, — все в этих рисунках напоминает блаженство золотого века»<sup>75</sup>.

На примере творчества Иванова мы убеждаемся, что отождествлять реалистическое искусство 1830—1840-х гг. с «бытовым» направлением — означает оставить вне поля зрения крупнейшие художественные явления.

\*

Рассматривая творчество ряда деятелей русского искусства 1830-х гг., мы не имели цели дать исчерпывающую характеристику этого огромного вопроса. Разумеется, в творчестве Пушкина, Лермонтова и тем более Гоголя занимали очень значительное место черты, предваряющие «натуральную школу» и позволяющие смотреть на преемственность Пушкин — Гоголь — «натуральная школа» как на одну из важнейших дорог русской литературы той эпохи. Однако основная — не значит единственная. Принципы «натуральной школы» обогащают литературу предшествующей эпохи, ведут ее дальше, но они явно не исчерпывают всего прогрессивного содержания и художественного богатства даже творчества Гоголя, не говоря уже о Пушкине и Лермонтове. Писатели 1830-х гг. жили в эпоху, когда в органическом единстве их творчества могли еще сочетаться две потенциальные возможности прогрессивного художественного развития, и закрывать глаза на вторую из них, ведущую к Толстому, не следует.

<sup>75</sup> Аллатов М. Указ. соч. Т. 2. С. 138.

Суммируем основные социально-идеологические черты этих двух тенденций.

Прежде всего напомним, что оба направления были едины в своем стремлении познать и изобразить жизнь, считали действительность единственным предметом искусства, а достижение объективной истины — его целью, т. е. оба они придерживались реалистического художественного метода. Деятели обоих направлений верили в то, что общественное зло проистекает не из природы человека, а из ложной системы общественной организации, и жаждали создания гармонического общественного строя. За этим стояла вера в человека и народ, в возможность такого порядка, который обеспечил бы единство счастья личности и благодеяния общества. Различия начинались дальше: одна группа мыслителей полагала, что путь к социальной гармонии пролегает через возврат к «естественному» человеческому обществу, свободному от усложненных государственных форм, от разделения труда, к обществу патриархального равенства. С этой точки зрения человеческая история представляется цепью заблуждений и должна быть отброшена. Идеологи другого направления полагали, что социальная гармония наступит как естественное завершение всего хода истории. Эта точка зрения была проникнута историзмом, стремлением понять и признать закономерный ход событий. Ей было присуще представление о нравственном значении промышленности и цивилизации. С первой точки зрения это отрицалось.

Будучи родственными в своем осуждении «неестественного» существующего порядка, в стремлении защищать интересы народа, эти тенденции в их логическом и историческом развитии приводили к разным социологическим концепциям. Первая подводила к признанию идеала человека, работающего своими руками, свободного от угнетения и никого, в свою очередь, не угнетающего. Это была восходящая к XVIII в. и его демократам-уравнителям типа Руссо и Радищева точка зрения, считавшая трудовую (т. е. крестьянскую) частную собственность основой социальной гармонии.

Идеалом теоретиков второго толка был свободный от эксплуатации работник-гражданин высокоорганизованной гармонической цивилизации. Он включен в коллективный труд и коллективное распределение. Демократической эталитарности мыслителей первой группы противопоставлен социалистический принцип.

Отношение к историческому прогрессу клало резкую грань между обеими группами. Первая, осуждая цивилизацию, отрицала также и науку, а следовательно, возможность сознательного построения идеального общества. Приход к нему мыслился не как итог ряда конструктивных, движущих историю вперед действий, совершаемых по рационально намеченному плану, а как система деструктивных «отказов»: отказ от цивилизации, от истории, от социального неравенства, от науки, промышленности и разделения труда — и обнажение природной красоты человека. Такое понимание задач исторического движения связано было с отрицательным отношением к теории и теоретикам, с апологией стихийно-природных сил человека. Именно естественная доброта людей мыслилась как сила, противостоящая злу общества.

Идеологическая разница позиций наложила печать своеобразия на каждую из рассматриваемых тенденций. В области искусства первые делали «нормального» героя, живущего патриархально-естественной жизнью, непосредственно действующим лицом, порою — главным персонажем своих произведений. Писатели второй группы стремились сосредоточить внимание на исторически сложившемся обществе. Идеал «нор-

мального» человека присутствовал в сознании автора, но не воплощался непосредственно в облике действующих персонажей.

Различия пролегли и в отношении к материализму и идеализму, к самому понятию среды.

Не менее существенными были различия в конкретной тактике представителей этих тенденций в политической и литературной жизни. Поборники идей социализма, революционные демократы, связывали свои чаяния с движением истории вперед. В отличие от западноевропейских социалистов-утопистов они вынуждены были бороться с феодальным обществом. Поэтому то разочарование в политической борьбе, которое на Западе возникло как реакция на итоги буржуазных революций для народа, им не было свойственно. Борьба за буржуазные свободы их кровно интересовала.

Сторонники патриархально-демократических тенденций идеалу политической свободы противопоставляли освобождение людей от политической структуры вообще. Это приводило к тому, что в конкретных тактических коллизиях 1840-х гг. революционные демократы были значительно терпимее к либералам, чем поборники патриархальности. До определенного периода им было по пути с теми, кто требовал отмены крепостного права, хотя бы во имя прогресса буржуазной цивилизации. Письмо Белинского к Гоголю и осуждение критиком выпадов Гоголя против буржуазного парламентаризма в «Риме» — тому живое свидетельство. Поборники идей патриархальности в эти годы были значительно более решительными в критике буржуазной цивилизации. Зато они порой лишь с трудом могли отделить себя от защитников патриархальности с позиций антидемократических. Возможность подобного соскальзывания продемонстрировалась трагедией Гоголя. Все это создавало возможность аберрации: революционные демократы часто принимали сторонников патриархального демократизма за помещичьих реакционеров, а те их — за буржуазных либералов.

В свете дальнейшего исторического развития стало ясно, что при всей глубине различий оба направления имели демократическое содержание.

Корни их уходили в литературу 1830-х гг.

## Сюжетное пространство русского романа XIX столетия

Изучение сюжетной системы романа (в дальнейшем мы, не прибегая уже к оговоркам, будем иметь в виду классический роман XIX в., оставляя в стороне как более ранние, так и более поздние формы этого жанра) связано с рядом трудностей. Роман представляется столь живым, многообразным и текучим явлением, он настолько связан с изменчивыми формами злободневной реальности, что опыты типологического изучения произведений этого жанра могут показаться заранее обречеными на неудачу. Естественным представляется вывод: сколько крупных художественных произведений в жанре романа, столько и различных сюжетов. Такое представление имеет тем большее основание, что авторы XIX в. сознательно стремятся к неповторимости своих сюжетов. Известная распрая Гончарова и Тургенева наглядно свидетельствует, какие болезненные переживания вызывало даже отдаленное сходство романских сюжетов.

Введенное М. М. Бахтиным понятие хронотопа<sup>1</sup> существенно продвижено изучение жанровой типологии романа. Тем более заметны неудачи применения к роману модели, разработанной В. Я. Проппом для волшебной сказки. Все опыты расширительного толкования пропповской модели и применения ее к нефольклорным повествовательным жанрам (от чего решительно предостерегал сам В. Я. Пропп) дали, в общем, негативные результаты. Причину этого следует искать в принципиальном отличии сказочного и романного текста. Структура волшебной сказки отличается простотой и устойчивостью. Она имеет «закрытый» характер и, если говорить не о генезисе, а о взаимодействии с миром внехудожественной реальности, на протяжении своего тысячелетнего бытования предохранена от контактов. Этим определяется интернациональный характер волшебной сказки и то, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению»<sup>2</sup>. Если внесказочная реальность вторгается в текст («тут Иван стал в змея из нагана палить»), то она не проникает в структуру ее сюжета. Эпизод этот все равно будет включаться в набор вариантов функции «бой» (по Проппу). Функция «победа» в сюжетной структуре волшебной сказки может выполняться синонимическими и создающими вариантами сюжета, но безразличными с точки зрения его константной схемы разновидностями ситуации: антагонист «побеждается в открытом бою», «побеждается при состязании», «проигрывает в карты», «проигрывает при взвешивании», «убивается без предварительного боя», «изгоняется». С точки зрения сказки, это варианты одного сюжета. В романе (или в подвергшихся, по выражению М. М. Бахтина, «романизации других жанрах»<sup>3</sup>) это были бы другие сюжеты. В «Маскараде» Лермонтова Звездич, вызывающий Арбенина на дуэль («открытый бой»), Арбенин, мстящий с помощью карт, или Трушов, который:

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 26.

<sup>3</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 450.

...в Грузии служил,  
Иль послан был с каким-то генералом,  
Из-за угла кого-то там хватил...<sup>4</sup>

(«антагонист убивается без предварительного боя»), представляют три различных сюжета, не равноценно замещающих, а исключающих друг друга. Если представить себе, чтобы улан и казначей в «Тамбовской казначайше» стрелялись, как Онегин и Ленский, то перед нами также были бы совершенно различные сюжеты.

В «Театральном романе» Булгакова смысл конфликта между режиссером, предлагающим, чтобы герой пьесы закололся кинжалом, и автором, считающим, что он должен застрелиться, — в том, что различные орудия порождают разные сюжеты и меняют отношение текста к реальности: кинжал создает театрально-булафорскую ситуацию, револьвер включает сцену в контекст действительности. Замена в том же романе в пьесе «известного автора» выстрела из револьвера ударом садовой лейкой меняет жанр произведения. Стремление театра второй половины XIX в. к отказу от декораций и «вещей» вырывает театр из орбиты романа и сближает его с мистерней.

Приведем еще пример: в балладе Бюргера «Ленора» жених геронни пал в войске Фридриха у стен Праги. Жуковский, трансформируя «Ленору» в «Людмилу», актуализировал сюжет, перенеся место гибели жениха в район кампании 1807 г. (значимость этого переноса для читателей была отмечена Шевыревым<sup>5</sup>):

Близ Наревы дом мой тесный...  
Там, в Литве, краю чужом...

Однако фольклоризм баллады проявляется в том, что при описании сюжета «мертвый жених» разница между «Ленорой» и «Людмилой» окажется не релевантной. Обе баллады — варианты одного сюжета. Между тем, если представить себе роман в формах XIX в., перенесение исторического места и времени неизбежно породило бы другой сюжет. В «Пиковой даме» между Лизаветой Ивановной и Томским происходит следующий диалог: «Кого это вы хотите представить? — тихо спросила Лизавета Ивановна. — Нарумова. Вы его знаете? — Нет! Он военный, или статский? — Военный. — Инженер? — Нет! кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?»<sup>6</sup> Совершенно очевидно, что если «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки», что позволяет В. Я. Проппу резко отграничить «вопрос о том, кто в сказке действует, от вопроса о действиях как таковых», то с героем-кавалеристом весь сюжет «Пиковой дамы» был бы невозможен. Таким образом, то, что А. Н. Веселовский назвал «современной повествовательной литературой, с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности», находится в совершенно иных соотношениях с внетекстовой семиотикой культуры, чем относительно непроницаемые для нее фольклорные тексты. Реализация сюжетного инварианта с помощью тех или иных элементов в романе может

<sup>4</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 280.

<sup>5</sup> Шевырев П. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2. Отд. 1. С. 83.

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 232. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

превратить текст в пародийный или столь существенно трансформировать сюжет, что он фактически отделится от инвариантного ствола и получит самостоятельное художественное бытие.

Одновременно и внутренняя структура сюжетной организации современного романа принципиально отличается от канонов фольклорного нарративного текста. В последнем случае, говорят ли о сюжете как сумме мотивов (Веселовский) или функций (Пропп), подразумевается строгая иерархическая замкнутость уровней. Роман свободно втягивает в себя разнообразные семиотические единицы — от семантики слова до семантики сложнейших культурных символов — и превращает их игру в факт сюжета. Отсюда кажущееся хаотическое многообразие сюжетов этого жанра, их несводимость к инвариантам. Однако эта пестрота иллюзорна: многообразие втягиваемого в текст культурно-семиотического материала, как увидим, компенсируется повышением моделирующей функции текста. В определенном смысле роман серьезнее сказки и теснее связан с внеэстетическими задачами.

Для того чтобы стать сюжетной единицей, встречающейся в романном тексте элемент должен обладать «свободой действия», т. е. способностью входить с другими элементами в автоматически не предсказуемые комбинации. Естественно, это чаще всего происходит с персонажами, которые становятся в романе основными сюжетными единицами. Однако могут становиться участниками «сюжетной игры» и насыщенные символическими значениями «вещи» (например, шинель Акакия Акакьевича). Чаще всего последнее встречается в новелле и кинематографе, однако возможно и в романе.

При этом не все персонажи являются в точном значении «действующими лицами». Они разделяются на субъекты и объекты действий. Сюжетная роль первых и вторых различна.

В связи со сказанным делается очевидным, что поэтика сюжета в романе — это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами. Это особенно заметно в циклах повествовательных текстов (новелл, романов, кинофильмов) со сквозным героем. Очевидно, что участие Шерлока Холмса, Растиныка или Шарло — Чарли Чаплина значительно детерминирует сюжет текста.

Аналогично меняется и функция реалий. Деталь-реалия в повествовательных фольклорных текстах внесяжетна. Если она не принадлежит к разряду «волшебных предметов», а является лишь инструментом, с помощью которого реализуется та или иная инвариантная функция, она включается лишь в поверхностный слой текста, не влияя на ход сюжета.

В романе XIX в. деталь сюжетна. Если в фольклорных жанрах схема сюжета исходно дана и каждый клишированный элемент этой схемы определяет выбор последующего, то в романе возмущающее действие на сюжет внесяжетных элементов создает лавинообразный рост сюжетных возможностей. Та или иная бытовая деталь или сцепление обстоятельств, повышаясь до уровня сюжетного элемента, создает новые возможности развития событий. При этом способность той или иной детали играть сюжетную роль часто определяется вне текста лежащей социальной и бытовой семиотикой эпохи. Функция ордена, завещания, колоды карт, закладной или банковского билета и способность этих (или иных) предметов сыграть сюжетообразующую роль определяется их принадлежностью к внехудожественным социальным структурам. В этом глубокое различие между, например, детективом и романом типа «Преступ-

ления и наказания». Социальная открытость детектива мнимая. Все, что может быть сведено к инвариантам «преступление», «улика», «ложная версия» и им подобным, оказывается взаимозаменяемыми вариантами, переводимыми на язык сказочной загадки или трудной задачи.

Для того чтобы представить себе, как влияет «активность вещей» на построение сюжета, сопоставим, с этой точки зрения, театр и кинематограф. В театре вещь — реквизит, обстоятельство или объект поступка. Она пассивна и не имеет «своей воли». В кинематографе вещи наделяются самостоятельностью поведения и приобретают свойства личности, становясь иногда субъектом действия. В одном из ранних фильмов братьев Люмьер зрители были поражены тем, что на заднем фоне деревья колышутся от ветра: они привыкли к неподвижным декорациям. Движущиеся деревья как бы становятся действующими лицами.

В кинематографе, как и в романе, носителями сюжетного развития становятся персонажи (включая в эту категорию образы людей, вещей, социокультурные символы и знаки и т. п.), обладающие способностью к активному поведению, совершению поступков. Поступок же определяется как действие, не (или не до конца) запрограммированное какой-либо внешней силой, а являющееся результатом внутреннего волевого импульса, с помощью которого персонаж совершает выбор действия. Персонаж как элемент сюжета всегда обладает внутренней свободой и, следовательно, моральной ответственностью. Таким образом, с одной стороны, совершается отбор людей, способных играть в романе роль сюжетных персонажей, а с другой — разнообразные силы отчужденного общества, символически воплощаясь в вещах и знаках (ср. образы шагреневой кожи у Бальзака или Носа у Гоголя), приобретают статус такого же рода.

Сказанное связано с тем, что элементы текста — наименования предметов, действий, имена персонажей и т. п. — попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции. Вещи — социокультурные знаки — выступают как механизмы кодирования, отсекающие одни сюжетные возможности и стимулирующие другие. Каждая «вещь» в тексте, каждое лицо и имя, т. е. все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов. На пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекомбинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра в их взаимодействии с «сюжетами жизни». Создается исключительно емкая динамическая система, дающая писателю неизмеримо большие сюжетные возможности, чем сказочнику.

Если к этому добавить особенности романного слова, глубоко проанализированные М. М. Бахтиным и открывающие почти неограниченные возможности смыслового насыщения<sup>7</sup>, то сделается понятным ощущение сюжетной безграничности, которое вызывает роман у читателя и исследо-

<sup>7</sup> Ср.: «Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности» (Бахтин М. Указ. соч. С. 454—455).

дователя, характерный для жанра «живой контакт с неготовой; становящейся современностью (незавершенным настоящим)»<sup>8</sup>.

Структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством.

Резко возрастающее в XIX в. разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. При стольный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. Закон, нарушение которого делает невозможной передачу информации, подразумевающий, что рост разнообразия и вариативности элементов на одном полюсе обязательно должен компенсироваться прогрессирующей устойчивостью на другом, соблюдается и на уровне романного сюжетостроения. При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных книгами веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов.

В силу уже отмеченной проницаемости сюжетного пространства романа для внеположенной ему культурной семиотики разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства. В данном случае нас будет интересовать русский роман XIX в.

Объект этот тем более интересен, что генетически сюжетика русского романа XIX в. восходит к европейской, и еще с XVIII в. она строится практически по одним и тем же схемам. Национальное своеобразие остается в пределах бытовой окраски действия, но не проникает еще в самое структуру сюжета. Создание «русского сюжета» — дело Пушкина и Гоголя. Попробуем проследить трансформацию лишь некоторых сюжетных схем, не претендуя на исчерпывающее описание «сюжетного пространства».

Для русского романа XIX в. актуальными оказываются некоторые глубинные мифологические модели. Проследим, как складывается эта специфическая «мифология» сюжетов.

Мы уже отмечали, что особенностью сюжетообразующего персонажа являются его активность и относительная свобода по отношению к обстоятельствам<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 451.

<sup>9</sup> Вопреки мнению Г. А. Гуковского, концепция безусловного господства среды над волей и поведением личности (и, следовательно, ее моральной безответственности) не присуща реализму XIX в. как таковому. Она рождается лишь в отдельные моменты обостренной полемики и находит свое наиболее адекватное художественное выражение в бессюжетном очерке. Перерождение очерка в роман (например, «Кто виноват?» Герцена) начинается с того момента, когда поглощение человека средой начинает восприниматься не как объективный и неизбежный закон, а как

Это привело к тому, что определенные черты сюжетообразующих персонажей были унаследованы от эпохи романтизма. В романтической поэтике активный герой, строитель сюжета, был героем зла. Именно он — демон, падший ангел — присваивал себе свободу нарушать установленные Богом законы. Активность мыслилась как активность злой воли. Аморальный в глазах толпы, герой, однако, был не аморален, а внеморален. Ценой безграничного одиночества он покупал величие и право быть выше нравственного суда других людей.

В русской литературе 1820-х гг. персонаж этот переживал существенные трансформации. С одной стороны, романтический герой сближался с центральным персонажем элегии. Ему придавались черты «преждевременной старости души» (Пушкин). Одновременно он терял волевые импульсы и переставал быть, в отличие от героев Байрона, персонажем активного действия. Следствием этого являлось резкое ослабление сюжетности русской романтической поэмы. Для Пушкина это было сознательным художественным решением, хотя он в наброске письма к Гнедичу с лукавым самоуничижением писал, что в «Кавказском пленнике» «простота плана близко подходит к бедности изобретения» (XIII, 371). Само это письмо, в котором поэт развертывает не использованные им сюжетные возможности, говорит о намеренной ориентации на бессюжетность. Причем Пушкин прямо мотивирует это характером своего героя, потерявшего чувствительность сердца (XIII, 371). Характерно, что четырнадцатилетний Лермонтов, не зная письма Пушкина, ввел в свою версию «Кавказского пленника» именно те сюжетные варианты, которые автор поэмы отверг. Лермонтов тяготел к сюжетным стереотипам байронической поэмы, Пушкин же исходил из того, что «характер главного лица (...) приличен более роману нежели поэме» (XIII, 371).

Однако в русской романтической поэзии 1820-х гг. наметился и активный герой.

В том направлении русского романтизма, которое связано с именами Катенина и Грибоедова, и в творчестве Пушкина кишиневского периода существенную роль играет противопоставление изнеженного и безвольного человека цивилизации и полного сил и энергии «сына Природы». Если первый страдает от «преждевременной старости души», то последний наделен сильными страстями и душевной свежестью, хотя необузданность чувств часто делает из него преступника. В этом контексте слово «хищник», которым характеризуют горца Пушкин («Кавказский пленник») и Грибоедов («Хищники на Чегеме»), звучат положительно. Разбойник («Братья разбойники»), убийца из-за любви («Черная шаль»), горец, говорящий:

Живы в нас отцов обряды,  
Кровь их буйная жива, —

все они дети природы, участники «борьбы горной и лесной свободы с барабанным просвещением».

Так складывалась взаимосвязанная пара персонажей: джентльмен (или молодой человек из образованного круга) и разбойник. Однако у

---

зло, достоинство же человека мерится его способностью противостоять давлению внешних сил. Динамическое соотношение давления внешних обстоятельств и внутренней самобытности личности, соотношение фатализма и свободы сделается в 1840-е гг. волнующей литературу проблемой именно потому, что очевидной сделается сила исторических и социальных условий, влияющих на поведение человека.

этой пары был и более широкий контекст в европейской литературе: в романах Вальтера Скотта, в образах Вотрена — Растиньяка, Жана Вальжана — Мариуса и других<sup>10</sup>.

В романтической традиции оба персонажа были носителями разрушительного злого начала, представляя лишь его пассивную и активную иллюстрации. Но в более широкой исторической перспективе эта антитеза наложилась на уходящее в глубокую архаику противопоставление добра как сложившегося, застывшего порядка и зла в образе разрушительно-созидающего творческого начала. От архаических мифологических образов, догматики манихеев до «Мастера и Маргариты» Булгакова с эпиграфом из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» — проходит цепь образов «доброго» (творческого) зла, в покровительстве которого нуждается доброе начало человека. Отсюда образ разбойника — покровителя и защитника, актуализированный в европейской литературе начиная с Вальтера Скотта, но имеющий и таких представителей, как Ринальдо Ринальдини Вульпиуса и его двойник граф Монте-Кристо.

Образ этот имел общеевропейский характер. Но он оказался исключительно важным для формирования специфически русского романного сюжета. Еще Салтыков-Щедрин в известном «Введении» к «Господам ташкентцам» противопоставил западный роман как семейный («в положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский)») русскому роману как общественному. При всей относительности такой обобщенной характеристики в ней, безусловно, содержится глубокая истина. Применительно к проблеме сюжета отличие это сказалось на разнице в ориентации на глубинный сюжетный архетип. Если рассматривать (с оговоркой на условность столь абстрактного построения) только сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа «Золушки». Сказочная его основа проявляется в высокой сюжетной функции конца и в том, что основным считается счастливый конец. Несчастливый конец маркирован как нарушение нормы. Сюжетная схема состоит в том, что герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое, низкое) место и стремится занять лучшее. Направленность сюжета заключается в перемещении главного персонажа из сферы «несчастья» в сферу «счастья», в получении им тех благ, которых он был вначале лишен. Вариантами могут быть удача или неудача в попытке улучшить свой статус; герой может быть добродетельным или злодеем (соответственно его попытки изменить свое положение могут оцениваться как положительные или преступные). Несмотря на возможность многочисленных сюжетных усложнений, все эти варианты имеют одну общую черту: речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя.

В отличие от сказанного, русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку. Прежде всего, для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано. Показательно, что такие основные в истории русского романа XIX в. произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы», вообще

<sup>10</sup> Подробнее о роли этих образов в творчестве Пушкина и Гоголя см. в настоящем томе статью «Пушкин и "Повесть о капитане Конейкине" (К истории мысли и композиции "Мертвых душ")».

не имеют концов. В «Евгении Онегине» это результат сознательной авторской установки, в последних двух авторы не успели или не смогли реализовать свой план полностью. Но показательно, что это обстоятельство не мешает поколениям читателей воспринимать «Мертвые души» или «Братьев Карамазовых» как полноценные, «сказавшие свое слово» произведения. Не случайно высказывалось мнение, что продолжение только «испортило» бы «Мертвые души». По сути дела, и «Война и мир» не имеет окончания, так как эпилог, вводящий Пьера в круг декабристов, начинает новый — «главный!» — сюжет, завершением которого должен был быть замысел «Декабриста». Не имеет традиционного конца и «Воскресение». Особенно же характерно то, что в «Анне Карениной» сюжетная линия Анны завершается по канонам трагического варианта «европейского» романа самоубийством геройни, а линия Левина не получает конца, завершаясь картиной продолжающихся мучительных духовных поисков героя. Образуется как бы диалог двух сюжетных схем.

Однако более существенно другое: русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого.

Такая установка приводит к существенным трансформациям всей сюжетной структуры и, в частности, охарактеризованного выше двойного героя<sup>11</sup>.

Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть «погубителем» или «спасителем»; сама такая антитеза (ср.: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...», «Буду ей спаситель. / Не потерплю, чтоб развратитель...») обнаруживает трансформацию исходной любовной сюжетной ситуации; при этом «миру», России отводится функция женского персонажа «быть погубленной» или «быть спасенной», а активный персонаж трансформирует мужское амплуа, вплоть до блоковского «Русь моя, жена моя» и пастернаковского «Сестра моя — жизнь» — сквозь призму гамлетовского: Офелия — сестра-влюбленная. «Погубитель», «соблазнитель» мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты антихриста. В этом качестве он, с одной стороны, наследует образный багаж демонического героя эпохи романтизма, а с другой — усваивает народные и традиционные представления об этой фигуре. Он приходит извне как гибельное наваждение. Как писал некогда протопоп Аввакум: «Выпросил у Бога светлую Россию катона»<sup>12</sup>. Но одновременно это и нашествие и в этом отношении ассоциируется с иностранным вторжением (ср.: колдун в «Страшной мести» — и антихрист, и захватчик-чужеземец).

<sup>11</sup> Мы говорим о «двойном» герое, поскольку джентльмен-разбойник (как и всякие образы-двойники) — результат развоения единого персонажа-оборотня, что подтверждается, в частности, легким «склеиванием» этих фигур. «Естественное» сочетание: днем светский человек — ночью разбойник (ср. Якубович в планах «Романа на кавказских водах»: днем картежник, любовник — ночью «черкес») — может заменяться инверсией: джентльмен среди разбойников — разбойник среди «людей света». В первом случае герой принадлежит двум мирам и страшен своей мимикрией: куда бы он ни пошел, он неотличим от «других». Это Чичиков. Во втором случае он везде чужой и всегда противостоит окружающему. Таков типичный герой Вальтера Скотта: тори среди вигов, виг среди тори, английский офицер в Шотландии, шотландский бунтовщик в Англии. На противопоставлении этих двух типов построена антитеза Гринев — Швабрин. Сложно сочетаются оба аспекта в Дубровском.

<sup>12</sup> Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927. Кн. 1. Вып. 1. Стб. 52.

От «внутренних турок» Добролюбова до рассуждений Сухово-Кобылина: «было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли»<sup>13</sup> — проходит единая нить отождествления внутренней погибели с внешним вторжением. Последнее же, по свежей памяти Отечественной войны 1812 г., прежде всего ассоциировалось с Наполеоном. Так получилось, что персонаж, олицетворяющий национальную опасность, погибельные черты антихриста и воспоминание о нашествии, связывался с Наполеоном. Но имя Наполеона уже было отягчено символическими значениями предшествующей традиции.

Из романтических наслаждений усваивалось подчеркивание в этом лице демонического эгоизма. Однако дальше начинались существенные нюансы. Если для Лермонтова (и позже для Цветаевой) важен был культ романтического одиночества, то рядом существовала и другая тенденция, в свете которой Наполеон связывался с рационализмом и расчетом. И. Киреевский в неоконченной повести «Остров» писал: «Пришел человек, задумчивый и упрямый; в глазах — презрение к людям, в сердце — болезнь и желчь; пришел один, без имени, без богатства, без покровительства, без друзей, без тайных заговоров, без всякой видимой опоры, без всякой силы, кроме собственной воли и холодного расчета (...). Каким волшебством совершил он чудеса свои?

Когда другие жили, он считал; когда другие развлекались в наслаждениях, он смотрел все на одну цель и считал; другие отдыхали после трудов, он складывал руки на груди своей и считал (...) он все считал, все шел вперед, все шел одною дорогой и все смотрел на одну цель.

Вся жизнь его была одна математическая выкладка, так что одна ошибка в расчете могла уничтожить все гигантское построение его жизни<sup>14</sup>. Расчет, упорство, воля и «одна ошибка в расчете» будут постоянными чертами «наполеоновских» героев русского романа: Германна, Чичикова, Раскольникова. Происхождение Чичикова от комического варианта образа разбойника-плута (со всеми наслаждениями пикарской традиции), а Германна и Раскольникова — от трансформированного романтического героя-эгоиста не отменяет их функционального подобия и генетического родства. Чичиков, «если он повернется и станет боком, очень сдаст на портрет Наполеона»<sup>15</sup>; ср.: Германн «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 245). Курьезно, что Селифан называет лукавого пристяжного коня — своеобразного двойника Чичикова — «варвар! Бонапарт ты проклятый» (VI, 40—41). Притом этого же коня он называет «панталонник ты немецкой» (VI, 40), что ведет нас к кличке, которую дает Раскольникову неизвестный пьяный возница: «Эй ты, немецкий шляпник!»<sup>16</sup> Связь знаменательна.

<sup>13</sup> Сухово-Кобылин А. Картины прошедшего. М., 1869. С. 265.

<sup>14</sup> Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 182—183.

<sup>15</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т. М.], 1951. Т. 6. С. 205.

<sup>16</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 7.

«Панталонник немецкий» — для Гоголя совсем не бессмысленное, а выполненное значение словосочетание. Полковник Кошкарев убежден, «что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, — науки возвышаются, торговля подымется, и золотой век настанет в России» (VII, 63). «Панталонник немецкий» — это цивилизатор на манер Петра Великого. Наименование чубарого коня Бонапартом и Петром Великим одновременно дает этому образу хотя и шуточную и пародийную, но достаточно значительную перспективу. Особый смысл получает и перенесение ассоциаций этой клички на «петербургского героя» Раскольникова.

Этот образ рационалистического антихриста легко становился аккумулятором антибуржуазных настроений. Все оттенки смысла от эгоизма до приобретательства и власти денег связывались с этой символической фигурой.

Пришельцем извне оказывается и герой-спаситель. Если его положительные качества связаны с предпринимательской экономической деятельностью, то он порой становится перевернутым двойником все того же антихриста. Об этом говорит не только предполагавшееся Гоголем превращение Чичикова в героя добра, но и поразительное портретное сходство дьявольского ростовщика из «Портрета» и Костанжогло, особенно в ранней его ипостаси, когда герой носил имя Скудронжогло. Ростовщик: «Темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленое лицо (...) большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови...» (III, 121). Скудронжогло: «смуглой наружности»; «В нем было заметно южное происхождение. Волосы на голове и на бровях темны и густы, глаза говорящие, блеску сильного». «Но заметна, однако же, была также примесь чего-то желчного и озлобленного [зачеркнуто: Какой собственно был он нации]. Он был не совсем русского происхождения» (VII, 189). Костанжогло «сам не знал, откуда вышли его предки» (VII, 61).

Однако двойники спаситель/погубитель могут иметь и другой смысл. Для Достоевского он будет воплощаться в Мышкине—Ставрогине. Оба они «приходят» из Швейцарии, предназначаемая им роль мессии прямо противоположна по содержанию, но в равной мере терпит фиаско.

Антимифологическое мышление Тургенева будет сосредоточено не на поисках спасителя, а на изображении тех, в ком современное писателю русское общество ищет исполнителей этой роли. Тургенев пробует варианты героя, приходящего извне пространственно (Инсаров) и социально (передовой человек, идущий к народу), и инверсию этого образа: герой из толщи русской жизни, не-приходящий, ибо органически в нее входящий.

Неизбежное сближение характеристик «спасителя» и «погубителя» связано со следующим: человек, несущий гибель, как мы видели, — герой расчета, разума и практической деятельности, соединенных с демоническим эгоизмом. Тип этот часто осмысляется как «западный». Но и альтруистический «спаситель» обязательно наделяется чертами практика, деятеля, знающего реальную жизнь и прекрасно в ней ориентирующегося. Он противостоит «лишнему человеку», «умной ненужности»

---

Показательно, что для Кошкарева высшим авторитетом служит «пример Англия и сам даже Наполеон» (VII, 64). Признак «сухой рационализм» выстраивает в единый парадигматический ряд власть денег, власть расчета, власть буквы закона, власть бюрократии и бездушной бумаги. Все это умещается в символическом образе Запада.

В кличке, которую Селифан давал чубарому, видимо, отразились и бытовые впечатления от народных толков. Так, одна из дам (Воейкова) в мемуарах о 1812 г. писала: «Мы слушали, как ямщики, запрягая лошадей, кричали на них: "Куда пятишься, Барклай проклятый!"» (ЦГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 2. Ед. хр. 90. Л. 3 об.). Образы 1812 г. входят в бранную лексику народа: «Бонапарт» — тот, кто хитрит, с помощью обмана стремится к своей выгоде («чубарый конь был сильно лукав» — VI, 40), «Барклай» — тот, кто пятится. Между чубарым и Чичиковым Селифан, видимо, находит сходство: «Если бы Чичиков прислушался, то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему» (VI, 41).

(Герцен) в такой же мере, как и парящему над землей романтику. Практики и Базаров, и Штольц, и герои Чернышевского. Практическую наблюдательность и понимание людей проявляет даже «идиот» Мышкин, а Алеши Карамазова старец Зосима прямо посыпает, как на искус и послушание, «в жизнь». В отличие от Рудина, и Инсаров — практик, человек действия, а не мечты и рассуждений. Все это люди «реалистического труда», по выражению Писарева<sup>17</sup>. Мечтательность для них лозорна. «Штольц не мечтатель, потому что мечтательность составляет свойство людей, больных телом или душою, не умевших устроить себе жизнь по своему вкусу»<sup>18</sup>.

Таким образом, определенными чертами положительный идеал сближается с им же отрицающим своим антагонистом. Даже признак «европеизма» порой оказывается общим: «Штольц — вполне европеец по развитию и по взгляду на жизнь»<sup>19</sup>. Наличие черт «немецкого характера», при противоположности его оценок, роднит, например, Германна и Штольца.

Герой этого типа мог, в сюжетном отношении, появиться лишь одним из двух способов: он мог явиться со стороны, извне русской жизни, как Спаситель из пустыни. Вариантом является образ русского человека, который («нет пророка в своем отечестве») отправляется за границу и возвращается оттуда с высокой миссией Спасителя. Это не только князь Мышкин, но и «светлая личность» из прокламации Петра Степановича:

И, восстанье начиная,  
Он бежал в чужие краи  
Из царева каземата,  
От кнута, щипцов и ката.  
А народ, восстать готовый  
Из-под участи суровой,  
От Смоленска до Ташкента  
С нетерпеньем ждал студента<sup>20</sup>.

О некоторых характерных изменениях, которым подверг Достоевский это стихотворение Огарева, речь пойдет ниже.

Второй путь, подсказанный еще Гоголем, состоял в том, что сам «губитель», дойдя до крайней степени зла, перерождался в «спасителя». Такое решение могло пытаться несколькими идеологическими истоками. Во-первых, оно коренилось в питавшем средневековые апокрифы и полуеретические тексты убеждения, что крайний, превзошедший все меры грешник ближе к спасению, чем не знавший искушений праведник. Во-вторых, истоком его была просветительская вера в благородную природу человека. Любое зло — лишь искажение прекрасной сущности, которая всегда таит в себе возможность обращения к добру даже для самого закоренелого злодея. Наконец, особенно для Гоголя, была важнее вера в прекрасные возможности национальной природы русской души и силу христианской проповеди, которые могут сотворить чудо воскресения и с самыми очерствевшими душами. Но тут вступала в силу другая мифологическая схема: дойдя до предела зла, герой должен пережить умирание — воскресение, спуститься в ад и выйти оттуда другим. Этую схему полностью реализует некрасовский «Влас». С этим же связана актуальность «Божественной комедии» Данте для Гоголя.

<sup>17</sup> Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 25.

<sup>18</sup> Там же. Т. 1. С. 10.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 273.

Однако сюжетное звено: смерть — ад — воскресение в широком круге русских сюжетов подменяется другим: преступление (подлинное или мнимое) — ссылка в Сибирь — воскресение. При этом пребывание в Сибири оказывается симметричным отрицанию бегства — возвращения в Европу. Не случайно в стихотворении Огарева «Студент», пародированном Достоевским, нет упоминания о загранице, зато содержатся стихи:

Жизнь он кончил в этом мире —  
В снежных каторгах Сибири<sup>21</sup>.

Здесь персонаж «спаситель» смыкается с персонажем, миссия которого — в переделке своей собственной сути. Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступлений и сделавшегося после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и т. п.), и о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении. Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом «Мертвых душ»<sup>22</sup>. Чичиков, дойдя до предела преступления, попадает в Сибирь (которая играет роль мифологического момента «смерть — нисхождение в ад») и претерпевает воскресение и перерождение. Сибирь оказывается исключительно существенным моментом пути героев. Именно здесь «небокоптитель» Тентетников, втянутый в политическое преступление проходимцем Вороным-Дрянным, должен был «проснуться» и переродиться. То, что место фактической смерти замещалось каторгой — политической смертью, соответствовало всей поэтике нарождающегося общественного романа. Сочетание исторической конкретности и даже злободневности с весьма архаическими стереотипами характерно для построения сюжета этого типа. Несомненно то, что Уленышка должна была последовать за Тентетниковым в Сибирь, не могло не вызывать и у Гоголя, и у его потенциальных читателей воспоминаний о декабристах. Так сюжет, некогда пущенный в оборот Рылеевым в «Войнаровском» и «Наталье Долгорукой», воплощенный в жизнь женами декабристов, вернулся в литературу в сюжетных линиях Уленышки Бетрищевой и Сонечки Мармеладовой.

По правдоподобному предположению Ю. Манна, в Сибирь должен был привести Гоголь и Плюшкина, который, предвосхищая судьбу некрасовского Власа, так восхищавшего Достоевского, должен был пережить Сибирь (=смерть и видение ада) и воскреснуть, сделавшись сборщиком денег на построение храма.

По отголоскам гоголевского сюжета или независимо от него именно эта схема будет многократно повторяться в сюжете русского романа XIX в. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов, герой «Фальшивого купона» будут совершать преступление или осознавать всю преступность «нормальной» жизни, которая станет осознаваться как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (=смерть, ад) и последующее воскресение. Мифологический характер «сибирского эпизода» тем более очевиден, что в единственном романе, где Сибирь показана в реально-

<sup>21</sup> Огарев Н. П. Избр. произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 398.

<sup>22</sup> Реконструкцию сюжета второго тома поэмы см.: Манн Ю. В поисках живой души: «Мертвые души»: писатель—критика—читатель. М., 1984. С. 300—324.) Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося «русского сюжета», который мог возникать в литературе и совершенно независимо. Ср.: в первоначальном замысле «Обрыв» Вера должна была отправиться за Райским в Сибирь.

бытовом освещении, — в «Записках из Мертвого дома», — хотя в самом заглавии Сибирь приравнена смерти, сюжет воскресения отсутствует.

Показательно, что в «Казаках» — повести, также посвященной попытке воскресения, — воскресение не происходит именно потому, что герой не находится в мифологически-экстремальной ситуации: нет ни преступления, ни связанных с ним отчаяния и исчерпанности всех земных путей, нет смерти — ни гражданской, ни фактической — все сводится к барской прихоти.

Несущественно, с точки зрения движения сюжета, что преступник мог оказаться мнимым преступником, преступником в глазах преступного общества, жертвой (например, герой повести Степняка-Кравчинского «Штундист Павел Руденко»), взять на себя чужую вину и т. д. Важно, что во всех этих случаях встреча с некоторым «учителем жизни», просветление, преображение героя происходят именно после его гражданской смерти и локально связываются с Сибирью. В этом отношении характерен миф о Федоре Кузмиче (мы оставляем в стороне находящийся вне нашей компетенции вопрос об исторической природе этого лица и рассматриваем лишь мифологический аспект, повлиявший на сюжет повести Л. Толстого). В сюжете отсутствует конкретное преступление, которое заменено осознанием преступности всей жизни как таковой, как часто в мифологических и мифо-сказочных текстах реальная смерть заменена подменой. Но очень показательно именно для русского варианта, что — и при отсутствии ссылки или категори — воскресение происходит именно в Сибири. Вероятно, что, если бы реальный Федор Кузмич объявился не в Сибири, а где-нибудь в Орловской губернии или Новороссийском крае, в западных губерниях или на Кавказе, мифогенная сила его личности была бы значительно ослаблена. Н. Ю. Образцова обратила мое внимание на то, что тот же архетип реализуется и в «Войне и мире»: возрождению Пьера Безухова предшествуют встречи с рядом «учителей жизни» («благодетель» Баздеев, Платон Каратаев), но только второй беседует с ним в плену, который функционально равен мифологической смерти и сибирской категории «русского романа». И только единство этих моментов приводит к возрождению героя. Одновременно можно было бы отметить, что отсутствие категории в варианте повести «Дьявол», где Евгений Иртенев совершает убийство, и в «Крейцеровой сонате», где, как говорит Поздышев, «решено было», «что я убил, защищая свою поруганную честь», «и от этого меня оправдали», также приводит к отсутствию сюжета возрождения.

Одновременно возникает демифологизирующая линия (например, в «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова), вершиной которой является «Остров Сахалин» Чехова.

В свете сказанного приобретают особенно глубокий смысл слова Салтыкова-Щедрина о том, что завязка современного романа «началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась (...) Сибирью». Гоголь хотел, чтобы «Мертвые души» появились одновременно с картиной Иванова «Явление мессии народу», в которой художникставил себе цель изобразить (с отчетливым оттенком утопизма) момент нравственного возрождения человечества<sup>23</sup>. Он писал А. Иванову: «Хорошо бы было, если бы и ваша картина и моя поэма явились вместе» (XIV, 217). А Стасов увидел в «Воскресении» Толстого «невероятное Преобра-

<sup>23</sup> См. в настоящем томе статью «Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов».

жение»<sup>24</sup>. Слияние современного и мифологического начала организует сюжетное развитие того направления, о котором Салтыков-Шедрин в уже неоднократно цитированном тексте писал: «Я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно предвидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».

Если сводить всю сущность дела к противопоставлению: «семейный роман — общественный» и именно в этом последнем видеть сущность «русского романа», то романы Тургенева, безусловно, выступят как «общественные» и «русские». Тогда они резко отделятся от фантастико-философских повестей того же автора или таких произведений, как «Степной король Лир». Однако стоит приглядеться внимательнее, и делается очевидным единство всей прозы зрелого Тургенева, с одной стороны, и ее своеобразие при сопоставлении с такими явлениями русского общественного романа, как проза Толстого или Достоевского, с другой.

На этом фоне проза Тургенева резко выделяется. Формальным признаком отличия является отсутствие в произведениях Тургенева мотива возрождения, его заменяет мотив абсолютного конца — смерти. Смерть героя (или ее сюжетные адекваты) почти обязательно завершает развитие действия у Тургенева. При этом смерть в сюжетном движении романов и повестей Тургенева выступает в двойном свете. С точки зрения героев, она неожиданна и сюжетно не мотивирована. Тургенев сознательно усиливает эту черту: если смерть Инсарова подготовлена его бедностью, болезнью и в какой-то степени закономерна — приближение ее ощущается другими персонажами и не является полностью неожиданным для читателя, то смерть Базарова подана как нелепая случайность. У читателя даже возникает чувство, что автор просто не знал, как ему показать своего героя в действии, и он вынужден был прибегнуть к своеобразному *deus ex machina*, чтобы искусственно развязать сюжетные узлы. Однако эта «бессмысленность» и «нemотивированность» гибели героев, сметающая все их планы и расчеты, для самого автора глубоко мотивирована.

Сюжетное повествование Тургенева строится на столкновении осмыслинности и бессмыслинности. Противопоставление это задано еще Гоголем, его столкновением «существователей» и «небокопитителей», бытие которых лишено смысла, с человеком, имеющим цель. Чем выше-шенее, благороднее и, что для Гоголя очень важно, национальнее эта цель, тем осмыслиннее индивидуальное существование. Смысл «возрождения» Чичикова и должен был состоять в обращении героя от узко личных целей к общенациональным. При наличии высокой цели и полном слиянии личных устремлений с нею индивидуальная гибель обретает черты «высокой трагедии». Она получает смысл. И гибель Остапа, и смерть на костре Тараса не воспринимаются как доказательства бессмыслинности их предшествующих устремлений — напротив, именно конец их жизни освещает ее предшествующее течение высоким смыслом. Трагедия гоголевской смерти в том и заключалась, что сам он считал, что еще не разгадал своего предназначения, что высшими силами ему предначертано высокое предназначение; он винил себя в том, что еще не нашел ждущего его пути, и боялся безвременной смерти. Писательский путь показался ему суеверным и ложным, а другого он еще не нашел. И смерть в момент, когда он еще не поднял свой крест, действительно была для него трагедией, лишающей предшествующую жизнь смысла. Однако гибель мученика на арене Колизея или аскета, умирающего от

<sup>24</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов: Переписка, 1878—1906. Л., 1929. С. 236.

того, что все отдал ближним, не бросила бы для Гоголя иронического облеска на их деятельность. Трагедия героев Тургенева в том, что смерть не вытекает из их деятельности, а ею не предусматривается, она не входит в расчеты. Героический сюжет у Гоголя — отрицание смерти, и Гоголь, именно потому, что боялся в своем реальном бытии смерти, искал возможности «смерть попрать». Для Тургенева именно героизм утверждает неизбежность обессмысливающей его концовки. Герои, чья жизнь не имеет смысла, в произведениях Тургенева не умирают. Лишь только жизнь Кистера, благодаря его любви к Маше, обретает смысл, как он уже у Тургенева обречен пасть жертвой бессмысленного Лучкова («Бретёр»). Заключительная фраза: «Маша (...) жива до сих пор» — означает, что жизнь героини потеряла всякий смысл после гибели возлюбленного. Не только смерть Базарова, но и смерть Рудина на баррикаде выглядит как бессмысленная и не венчает предшествующей жизни, а подчеркивает ее неудачность. Правда, бессмысличество и бесцельность подвига для Тургенева не снижает, а увеличивает его ценность, но и ценность подвига не придает ему смысла.

Поскольку мифологический сюжет строится на неслучайности и осмысленности событий (смысл мифа именно в том, что хаотическую случайность эмпирической жизни он вводит к закономерно-осмысленной модели), романы и повести Тургенева в русской литературе XIX в. играли демифологизирующую, отрезвляющую роль. Но поэтому же они звучали как выпадающие из общей структуры «русского романа». Их легко можно было осмыслить как романы «неуспеха», т. е. увидеть в них негативно реализованную европейскую модель. Это, конечно,искажало подлинную тургеневскую структуру, смысл которой не в успехе или неуспехе героев на жизненном поприще, а в осмысленности или бессмыслиности их существования.

Эффект бессмысличины возникает при взгляде «из другого мира», с точки зрения наблюдателя, не понимающего или не принимающего мотивировок, целей и логики того мира, в который он врывается или который он наблюдает. Когда Павел Петрович Кирсанов «раз даже приблизил свое раздущенное и вымытое отличным снадобьем лицо к микроскопу для того, чтобы посмотреть, как прозрачная инфузория глотала зеленую пылинку и хлопотливо пережевывала ее какими-то очень проворными кулачками, находившимися у нее в горле»<sup>25</sup> с позиции вне находящегося и безразлично-созерцающего наблюдателя, то все, что «для себя» осмысленно, стало бессмыслищем. Однако не только для Павла Петровича, но, по сути дела, и для Базарова лягушки, которых он режет, и инфузории, созерцаемые им под микроскопом, имеют смысл лишь в перспективе его целей: он хочет их резать или препарировать, чтобы узнать, «что у нее там внутри делается». Каковы ее собственные цели и входит ли в них перспектива быть «распластанной», ему безразлично. Ему безразличен и внутренний смысл природы. Слова: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»<sup>26</sup> — принципиально игнорируют внутренний — свой — смысл природы. Базаров стремится насильственно подчинить ее своим целям. А природа игнорирует цели Базарова и своим вторжением превращает его планы в бессмыслицу. «Стариков Кирсановых» Базаров рассматривает таким же взором, как Павел Петрович инфузорию, и их поведение представляется ему, есте-

<sup>25</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.; Л., 1981. Т. 7. С. 134.

<sup>26</sup> Там же. С. 43.

ственno, бессмысленным. Но поведение Базарова бессмысленно для мужика, видящего в нем «шута горохового».

У Тургенева, который, как уже было сказано, выступает как демифологизатор по отношению к романным схемам своего времени, имеется своя мифология. Сюжеты его произведений разыгрываются — и это уже неоднократно отмечалось — в трех планах: во-первых, это современно-бытовой, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический.

Первый план реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты современности. Здесь его интересуют типы, в которых он видит воплощение тенденций бурлящей вокруг него жизни и старается быть предельно злободневным.

Второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное — сущностью. И если в первом случае сюжет развивается как отношение персонажей между собой, то во втором — как отношение персонажей к их архетипам, текста — к тому, что стоит за ним.

Третий план — космический, природный. С его точки зрения оба предшествующих бессмысленны. Своим присутствием он «отменяет» их. Реализуется он как смерть. В тексте его носитель — конец.

Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как «человеческий балаган».

Так, Харлов думает, что действует по своей воле, доводя ее даже до крайности своеволия. Однако на самом деле он лишь реализует волю ищущего воплотиться короля Лира. Но и действующий в Харлове Лир не свободен — он марионетка в руках вороного коня, Смерти, отменяющей все расчеты.

Проза Тургенева своим глубинным пластом идет в ином русле, чем ведущие тенденции русского романа XIX в. И этот пласт предсказывал прозу Апухтина и русских символистов. Однако другие пласти повествовательной прозы Тургенева не только развивались «в русле века», но во многом были понятнее читателю, чем сложные структуры романов Толстого и Достоевского. Это определило своеобразный феномен. Тургенев читался как бы на нескольких уровнях: одни читатели сосредоточивали внимание на злободневном изображении идеальных конфликтов и считали возможным «не замечать» концовки или относить их за счет «непоследовательности» автора. Так, например, Писарев считал смерть Базарова легко элиминируемым элементом сюжета, лишь искажающим правдивость романа. В отношении персонажей к архетипам можно было усматривать литературную полемику (например, с романтизмом). Структура расслаивалась, и различные ее уровни имели различную историко-литературную судьбу.

На самом же деле Тургенев составлял своими романами и повестями необходимое дополнение к единому и едино-различному целому, которое называется русской прозой XIX в., дорисовывая ее сюжетное пространство.

## «Звонячи в прадъднюю славу»

В «Слове о полку Игореве» имеется следующее место: «А уже не вижду власти сильнаго, и богатаго, и многовон брата моего Ярослава, съ Черниговскими былями, съ Могуты и съ Татраны и съ Шельбиры, и съ Топчакы, и съ Ревугы, и съ Ольберы: тіи бо бес щитовъ съ засапожники кликомъ плъкы и побѣждаютъ, звонячи въ прадъднюю славу»<sup>1</sup>.

В той же мере, в какой «черниговские были», могуты, татраны и т. д. показались загадочными и вызвали обширную commentatorскую литературу, выражение «звонячи в прадъднюю славу» показалось прозрачным и ни в каких особых пояснениях не нуждающимся. Уже первые публикаторы «Слова...» перевели его как «гречия славою предков», и это понимание, по существу, осталось незыблёмым. Ср. «брязкая славою предков» в новейшем переводе Р. О. Якобсона<sup>2</sup>. «Словарь-справочник» «Слова...», составленный В. Л. Виноградовой, к слову «звонить» дает пояснение: «Перен. Разглашать, делать известным повсюду (о славе предков)»<sup>3</sup>. Словарь Срезневского приводит интересующий нас текст как простой пример к значению «бить в колокол»<sup>4</sup>. Остается, однако, неясным, почему подвиги соратников Ярослава заставляют звенеть славу предков, а не их собственную, почему подвиги совершают правнуки, а звенит при этом не их новая слава, а старая слава прадедов, совершивших в свое время какие-то другие героические дела.

Для понимания этого места в тексте исключительно важно глубокое наблюдение Д. С. Лихачева о природе чувства времени в древнерусской культуре: «Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего. «Заднее» — это наследство, остающееся от умершего, это то «последнее», что связывало его с нами. «Передняя слава» — это слава отдаленного прошлого, «первых» времен, «задняя же слава» — это слава последних деяний»<sup>5</sup>.

Д. С. Лихачев указал на чрезвычайно существенный аспект вопроса. Линейное время современного культурного сознания неразрывно связано с представлениями о том, что каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. Признак реальности приписывается лишь настоящему времени. Прошлое существует как воспоминание и причина, настоящее — как реальность, будущее — как следствие. С этим связано убеждение в том, что если подлинной реальностью обладает лишь настоящее, то смысл его раскрывается только

<sup>1</sup> Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгородо-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие. М., 1800. С. 26—27. Ср.: Слово о полку Игореве. Л., 1952. С. 59.

<sup>2</sup> Якобсон Р. О. Перевод «Слова о полку Игореве» на современный русский язык [Приложение к статье «Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки»] // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Вып. 14. С. 119.

<sup>3</sup> Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» /Сост. В. Л. Виноградова. Л., 1967. Вып. 2. С. 119—120.

<sup>4</sup> Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. I. С. 964.

<sup>5</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 262.

в будущем. Отсюда стремление выстраивать события в единую движущуюся цепь и организовывать ее причинно-следственными связями.

Древнерусское сознание исходило из иных представлений. Лежащие в основе миропорядка «первые» события не переходят в призрачное бытие воспоминаний — они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого рода не есть нечто отдельное от «первого» его прообраза — оно лишь представляет собой обновление и рост этого вечного «столбового» события. Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением кайнова греха, который сам по себе вечен.

Поэтому особенно великим грехом являются новые, неслыханные преступления: они получают с момента своей реализации бытие, и каждое новое их повторение падает на голову не столько непосредственно совершившего их грешника, сколько на душу первого преступника. Точно так же и великие и славные дела лишь оживляют вечно существующую и единственно реальную « первую славу », звонят в нее, как в колокол, который имеет реальное бытие и тогда, когда молчит, в то время, как звон его — не бытие, а свидетельство бытия. Подобно тому как в циклическом времени мифа события непрерывно повторяют исконный порядок вечного Цикла и — одновременно — для того чтобы каждое событие, единственное предусмотренное в Порядке, осуществилось, требуется магическое вмешательство ритуала, которое его реализует, — для того чтобы вечный колокол прадедовской славы зазвенел, необходимы героические дела правнуков.

Такой тип сознания обращает мысль не к концу — результату, а к началу — истоку.

Современному сознанию будет легче представить себе подобный строй мысли, если мы проиллюстрируем его исторически более близкими примерами.

Гоголь остро чувствовал и умом исследователя, и интуицией художника самую сущность архаического мировоззрения. В «Страшной мести» писателя отразилась с необычайной яркостью интересующая нас в данном случае система категорий. Злодей Петро, убив побратима, совершает неслыханное преступление, соединяющее грехи Каина и Иуды, и становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое, порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца, растущего под землей с каждым новым злодейством.

Таким образом, в подобном представлении активны две стороны. С одной стороны, действует зачинатель. Именно он создает постоянные конструктивные признаки мира. Будучи единожды созданы, эти «столбовые» конструкции уже существуют вневременно, не входя в историю людей, а располагаясь в более глубинных слоях бытия. Отсюда типичное для древнерусской письменности внимание к вопросу «кто зачал?», «откуда повелось?»<sup>6</sup>.

«Повесть временных лет», начиная с первой строки («Се повести

<sup>6</sup> О специфике сознания, обращенного к «началам» см.: Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 263 и след.; Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Тезисы докладов во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966 г. Тарту, 1966.

времяных лет откуду есть пошла руская земля, кто в Киеве нача первее книжити и откуду руская земля стала есть», пронизана идеей «начала». «И самъ съгор ту Аронъ, и оумре пред отцемъ. Предь симъ бо не б оумиралъ сынъ предъ отцемъ, но отець предъ сыномъ. От сего начали оумирати сынове предъ отцемъ<sup>7</sup>. Тот, кто вершит «первое» дело, несет ответственность перед Богом, поскольку оно не исчезает уже, а вечно существует, обновляясь в последующих поступках: «И поиде [Ярослав] на Святополка нарекъ Бога. Рекъ не я почахъ избивати братию, но онъ»<sup>8</sup>.

С другой стороны, необходим «обновитель», тот, кто своими действиями — добрыми или злыми — как бы стирает пыль с ветхих дел засинателя.

Роль такого «обновителя» исключительно велика. Одновременно возможен и параллельный ему тип человека, который тем или иным способом ослабил роль первых действий — дурных или хороших Именно рассказы об их поступках и действиях в первую очередь интересуют средневекового повествователя, в то время как рассказ о «первых действиях» типичен для мифо-эпической стадии. Однако возникающие при этом повествовательные тексты резко отличаются от исторических рассказов своей обращенностью не к результатам поступка, а к его истокам. Весьма показательным признаком ориентированности текста здесь будет сравнительный структурный вес (отмеченность) категорий «начала» и «конца» текста.

Историческое повествование<sup>9</sup> и связанная с ним структура романного текста, подчиненные временной и причинно-следственной последовательности, ориентированы на конец текста. Именно в нем сосредоточивается основной структурный смысл повествования. Вопрос «чем кончилось?» в равной мере характеризует наше восприятие исторического события и романного текста. Мифологические тексты, повествующие об акте творения и легендарных засинателях, ориентированы на начало. Это выражается не только в том, что основной для них вопрос: «Откуда повелось?», но и в особой отмеченности начала текста при явно подчиненной роли его конца. Средневековые светские повествовательные тексты — включая сюда и «жесты» («деяния») и в определенной мере летописи — представляют собой средний тип. Героем повествования является «исторический человек», но смысл событий повернут к истоку<sup>10</sup>.

Интересным примером своеобразного компромисса между двумя этими принципами является «Повесть о горе-злосчастии», в которой ясно выражена отмеченность категории конца — уход Молодца в монастырь завершает и останавливает навсегда ход событий. Однако повествование все еще обращено к началу: сообщается о творении Адама и Евы и о первородном их грехе:

<sup>7</sup> Полн. собр. рус. летописей. М., 1962. Т. 1. С. 92.

<sup>8</sup> Там же. С. 141.

<sup>9</sup> См.: Топоров В. Н. О космологических источниках ранненесторических описаний // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308. (Труды по знаковым системам. Т. 6).

<sup>10</sup> Иван Грозный в письме к Курбскому утверждает, что, совершив измену, последний погубил не только свою собственную душу, «но и своих прародителей души погубил еси» (Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 13). Результат действий направлен в противоположном по отношению к историко- pragmaticальному мышлению направлении.

Ино зло племя человеческо —  
вначале пошло непокорливо,  
ко отцову учению зазорчило,  
к своей матери непокорливо...<sup>11</sup>

Весь сюжет повести — лишь «обновление» исходного греха человека.

«Слово о полку Игореве» — типичное «действие». Несмотря на то что действующими лицами являются персонажи «исторического» плана, все истолкование смысла событий повернуто к истокам. Отсюда и основная концепция «Слова...»: поход Игоря — «обновление» походов Олега Гореславича, который трактуется как «зачинатель» междуусобий на Руси. Одновременно «нынешние» времена политических усобиц воспринимаются автором «Слова...» в отношении к идеальным временам «первых князей». Показательна значительно большая отмеченность начала текста по отношению к его приглушенному концу.

Особенно показательна в этом отношении концепция славы в «Слове о полку Игореве».

Слава мыслится в «Слове...» как нечто предсуществующее со времен дедов-зачинателей (слава всегда «дедня»). Ее можно заставить потускнуть, если не подновлять новыми героическими делами, но тем не менее она не исчезает, продолжая бытие в некотором вневременном мире. Определения такого недостойного обращения с «дедней славой» многочисленны: «уже бо выскочисте из дедней славы», «притрепа славу деду», «расшибе славу Ярославу». Напротив того, возможно обновление славы — «звонячи в прадьднюю славу».

Поведение Игоря и Всеволода для автора «Слова...» характеризуется неумеренностью их претензий (что придает поступкам их, как вассалов великого князя Киевского, негативную окраску, а как героям-рыцарям — своеобразную красоту и ценность): они не только не удовольствовались честью, а решили себе присвоить славу («мужаимъся сами»), но и захотели, совершив неслыханное, создать эталон славы, который бы затмил все бывшее до них, а всех потомков заставил звонить в их славу: «Преднюю славу сами похитимъ, а заднюю ся сами подълимъ»<sup>12</sup>.

Не только слава, но и другие основы миропорядка могут дремать, пребывать как бы в оцепенении до времени обновления: «Ти бо два храбрая Святъславича, Игорь и Всеволодъ уже лже убудиста, которую то бяше успиль отецъ ихъ Святъславъ грозны Великыи Киевскыи»<sup>13</sup>. Ложь здесь нечто более исконное, чем конкретные и поименно известные на Руси половецкие ханы, это Зло, которое после удачных походов Святослава пребывало в оцепенении и оживилось в результате действия Игоря и Всеволода.

Соединение в средневековых «Повестях» и «Деяниях» веры в предуставленные структуры мира с представлением о деятельности отдельного человека как звеньяющего славой дедов или пробуждающего древнюю Ложь, создавало то равновесие между предустановленным порядком и личными свободой и ответственностью, которые характерны для русской средневековой литературы домонгольского периода.

1977

<sup>11</sup> Демократическая поэзия XVII века. М.; Л., 1962. С. 34.

<sup>12</sup> Ироическая песнь... С. 27.

<sup>13</sup> Там же. С. 21.

## Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах киевского периода

Внимание читателя в «Слове о полку Игореве» привлекают конструкции типа «ищучи себе чти, а князю славъ». В сознании современного читателя «честь» и «слава», скорее всего, синонимы. Сталкиваясь с тем, что в древнерусских текстах существуют устойчивые словосочетания типа: «Приимше от Бога на поганыя победу славою и честью великою» (Ипатьевская летопись 1686 г.) — или: «Ни чти, ни славы земныя искал есмъ»<sup>1</sup>, современный читатель, а порой и исследователь, склонен видеть в ней только тавтологический повтор типа: «А въстона бо, братие, Киев туюо, а Чернигов напастьми» или:

Тоска разліяся по Русской земли;  
Печаль жирна тече средь земли Рускии.

Конечно, в данном случае мы имеем дело с обнаженным приемом параллелизма. Однако сам этот параллелизм подразумевает уравнивание в художественной конструкции элементов, не равных вне ее (характерны замена слова «тоска» на синоним «печаль» — неравенство на фонологическом уровне — и изменение порядка слов в случае «по Русской земли» — «средь земли Рускии»)<sup>2</sup>. Анализ убеждает нас, что «честь» и «слава» в системе идеологических терминов раннего русского феодализма отнюдь не были синонимами. Мы не можем привести светского текста той поры, в котором они были бы взаимозаменимы, сочетались бы с одинаковым идейно-терминологическим окружением.

Понятие чести было чрезвычайно существенным для феодальной эпохи. «Честь» и «слава» вместе характеризуют определенную группу персонажей. Это не есть свойства, которые могут характеризовать любого человека, независимо от его социальной принадлежности. Они являются атрибутом определенной социальной категории в определенном социальном контексте и противостоят их отсутствию у других социальных групп.

Важным свойством этого атрибута (он включает «честь» и «славу» одновременно и не имеет для себя специального термина) является определенная степень отчуждения оппозиции «ценное — неценное» от реально-вещественных и материальных выгод.

Феодальное общество отмечено парциальностью и отчужденностью. Стремление к дробным классификациям и высокой семиотичности пронизывает его насквозь. И в данном случае мы можем констатировать возникновение этого типа отношений, когда проявляется тенденция: I) рассматривать материальные выгоды, связанные с особым социальным положением, не сами по себе, а в качестве знаков этого положения;

<sup>1</sup> Кирила Туровского слово душеполезно о хромце и слепце // Исторические чтения. 1855. Т. 2. С. 140—153.

<sup>2</sup> См.: Лихачев Д. С. Стилистическая симметрия в древнерусской литературе // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию академика В. В. Виноградова. М., 1956; ср. также: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 168—176.

2) иерархически дробить этот вид знаковых отношений на подгруппы, соответствующие делению феодального общества.

Поскольку происходит отчуждение реального результата того или иного действия от его значения в семиотике феодальной чести, то возникает возможность того, что одно и то же действие — например, нанесение ущерба — может рассматриваться как незначительное, если учитываются его реальные последствия, и тяжелое, если оно воспринимается как знак бесчестия. В этом смысле показательно, что эволюция раннего русского феодального права идет именно в том направлении, которое рассматривает ущерб-бесчестие (знак) в качестве значительно более тяжкого преступления, чем фактический вред.

В договорах русских с греками бесчестие, с одной стороны, иувечие, боль, телесное повреждение, с другой, еще не отделены: «Аще ли ударить мечем или бьеть кацем, любо сосудом, за то ударение или бъене да вдаст літр 5 сребра по закону Русскому»<sup>3</sup>. Здесь удар мечом, причиняющий увечие, и чашей (бесчестие) еще не отделены друг от друга. Но уже в «Русской правде» выделяется группа преступлений, наносящих не фактический, а «знаковый» ущерб. Так, в ранней (так называемой краткой) редакции «Русской правды» особо оговаривается пена за причиняющие бесчестие удары не-оружием или необнаженным оружием: мечом в ножнах, плашмя или рукоятью.

«Аще ли кто кого ударит батогом, любо жердью, любо пястью, или чашей, или рогом, или тылеснию, то 12 гривне {...}. Аще кто утнет мечем, а не вынег его, любо рукоятью, то 12 гривне за обиду»<sup>4</sup>. Показательно, что те же 12 гривен взыскиваются, если «холоп ударить свободна мужа»<sup>5</sup>, — случай явного вознаграждения не за увечие, а за ущерб чести.

В «пространной» редакции «Русской правды» происходит дальнейшее углубление вопроса: убийство без бесчестящих обстоятельств — открытое и явное решение спора силой («Оже будет убил или в сваде или в пиру явленно») наказывается легко, так как, видимо, почти не считается преступлением. Одновременно бесчестие считается столь тяжким ущербом, что пострадавшему не возбраняется ответить на него ударом меча («не терпя ли противу тому ударить мечемъ, то вины ему в томъ нетуть»<sup>6</sup>), хотя очевидно, что не знаковый, а фактический ущерб, который наносился при ударе чашею, «тылеснию» или необнаженным оружием («аще кто ударить мечемъ, не вынег его, или рукоятию»), был значительно меньше, чем от подобной «обороны».

Сделанные наблюдения подтверждают то общее положение, что средневековое общество было обществом высокой знаковости — отделение реальной сущности явлений от их знаковой сущности лежало в основе его мироизмерения. С этим, в частности, связано характерное явление, согласно которому та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал. И бой, и охота, и дипломатия — шире, управление вообще, — и искусство требовали ритуала<sup>7</sup>. Победить не

<sup>3</sup> Цит. по сб.: *Памятники русского права* / Сост. доц. А. А. Зимин. М., 1952. Вып. 1: Памятники права Киевского государства X—XII вв. С. 7.

<sup>4</sup> Там же. С. 77.

<sup>5</sup> Там же. С. 78.

<sup>6</sup> Там же. С. 110.

<sup>7</sup> О значении ритуала в средневековой литературе см.: Лихачев Д. С. Литературный этикет русского средневековья // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961; Он же. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 84—109.

по правилам на официальной шкале ценностей средневекового мира котировалось ниже, чем погибнуть, выполнив требования рыцарского или агиографического ритуала.

Мир высокой знаковости воспринимался одновременно как социально организованный. Это был иерархический мир феодализма. Он принципиально охватывал не всех людей своего времени, а определенную — избранную — часть. Остальные находились вне классификации и как бы не существовали.

\*

Понятие «слава — честь» присуще было в феодальном мире лишь той части общества, которая признавалась имеющей социальную ценность. Однако внутри феодалитета существовала иерархия, грубо сводимая к антитезе «феодал-вассал»—«феодал-сюзерен». Соответственно противопоставлялись и понятия «слава» и «честь», которые никогда не употреблялись как взаимозаменяющие друг друга синонимы. «Честь» и «слава» обозначают отличие, знак социального достоинства данного члена коллектива, но природа их различна. «Честь» — атрибут младшего феодала. Ее получают от старшего на иерархической лестнице, и она всегда имеет материальное выражение. Так, для того чтобы добыча, захваченная на поле боя, стала знаком чести, ее надо отдать сюзерену, а потом получить от него как признание своих воинских заслуг. Собрав от вассалов их добычу и «наградив» их же потом ею, старший феодал превращает захваченные вещи в знаки. Честь подразумевает наличие награды, которая есть ее материальный знак. Это может быть доля в добыче, которую обязательно надо получить во избежание бесчестия, хотя стремление обнажить знаковую природу этих выгод часто приводит к тому, что сразу после получения захваченные ценности могут (а по ритуалу — должны) быть брошены, растоптаны или иным способом уничтожены.

Показательно, что Гоголь, тонко чувствующий дух рыцарского времени, подчеркнул именно эту черту — стремление к богатой добыче, которая ценна не сама по себе, а как знак доблести: ее надо захватить, чтобы затем, разрушив ее вещную ценность (раздарив, пропив, любым способом уничтожив), подчеркнуть ценность знаковую. Характерный прием — использование дорогой (по вещной ценности) добычи в функции дешевых и очень дешевых предметов. Пересказывая цитату из «Слова о полку Игореве», Гоголь подчеркивает, что запорожцы «не раз драли на онучи дорогие павловки и оксамиты»<sup>8</sup>.

Приведем примеры употребления термина «честь».

В «Повести временных лет»: «Приемше от князя (...) своего честь ли дары ти мыслить о главе князя своего на погубленье. Горьше суть бъсовоъ таковии, якоже Блудъ преда князя своего и *приимъ от него чьти многи, се бо бъс повиненъ крови токъ*<sup>9</sup>. В этой цитате «принять честь» воспринимается как синоним вступления в отношения вассалитета. Принятие чести обязывает к служению и верности. Интересно, что в «Повести временных лет» отношения бога и Адама строятся по схеме: старший и младший феодал. Адам принимает от бога честь, материальным знаком которой является подчинение ему всех животных: «И покори Богъ Адаму звери и скоты и обладаше всъми и послушау его. Видъвъ же дьяволъ

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр.: [В 14 т. М.], 1937. Т. 2. С. 127.

<sup>9</sup> Полн. собр. рус. летописей. М., 1962. Т. I. С. 77 (курсив мой. — Ю. Л.).

яко почти Бог человека, възвидъвъ ему». Выражения типа: «И отпуши я с дары велики и съ честью»<sup>10</sup> — встречаются в «Повести...» постоянно. В «Девгениеве деянии»: «И прият дары многи Девгении, и все имение, еже было, не весть чего прият, и кормилица, и слуги, и с великою честию поеха во своясы»<sup>11</sup>.

Чрезвычайно интересные в этом смысле наблюдения делает Н. А. Мещерский, анализируя древнерусский перевод «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия:

«Постоянно в переводе встречается «честь» в полном соответствии с понятием феодальной чести. Это слово вставляется переводчиком на место греческого *εὐθύμησ* (радость): «И усротша сопфориане с честию и с похвалами»<sup>12</sup>. Понятие чести связывается с наградами или угощениями при воздавании славы кому-либо: «Агрипа же възвѣ Еуспасиана въ свою власть и на честь и на славу» (Кн. III. Гл. IX. Ч. 7). «Римское пожалование» (*δόσις*) также объясняется в переводе понятием чести: «И повель [Клавдий] властителем своим, да испишутъ въ книгахъ мъядныхъ честь всю. И възложити на Капетолию, да явлено будетъ и посльдним родом, каку честь приа Агрипа от Клавдия» (Кн. II. Гл. XI. Ч. 5). В греческом при этом имеем только: «Он приказал сенаторам, чтобы они повеление о пожаловании, вырезав на медных досках, выставили в Капитолии». Словом «честь» передается и греческое понятие *γέρας* (какая бы то ни было награда вообще): «И съ [Симон, сын Гиоров] заповѣда — рабомъ свободу, а свободнымъ честь» (Кн. IV. Гл. IX. Ч. 3), «обещая рабам свободу, а свободным награду»<sup>13</sup>. Вместе с тем греческое *τιμή* (честь), употребленное в подлиннике в смысле, не отвечающем понятию феодальной чести, переводится другим русским словом<sup>14</sup>.

Столь же показательный материал дают наблюдения над текстом древнерусского перевода Георгия Амартола. И здесь *γέρας* переводится как честь: «Иаков же оствися первенствуя в чести»<sup>15</sup>. Под влиянием феодально-светского понятия чести как выражения достоинства в виде материального награждения, имеющего знаковый характер и указывающего на определенное положение принимающего дары в иерархической системе средневековья, дары, приносимые языческим богам жертвы начали при переводе текста на русский язык осмысляться в категориях феодальной чести. Так, в Амартоле термином «честити» переводится *σέβεσθαι* — приносить жертвы: «Глаголемыя боги Дию и Крона Аполона и прочии мняще человеци, бози суть, блазняхуся, чтуше их»<sup>16</sup>.

«Слава» в текстах раннефеодального периода неадекватна «чести». Она является признаком иного, более высокого положения ее носителя на лестнице социальных ценностей. «Христос Бог наш, сын бога живага ему

<sup>10</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. I. С. 88, 108.

<sup>11</sup> Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. М., 1962. С. 152.

<sup>12</sup> Для русского читателя это означало: «с дарами и похвалами».

<sup>13</sup> Показательно, что «честь» рассматривается как такой вид награды, который несовместим с рабским положением.

<sup>14</sup> Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л., 1958. С. 80.

<sup>15</sup> Истрин В. М. Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе. Пг., 1920. Т. I. С. 93.

<sup>16</sup> Там же. С. 68. Видимо, под влиянием этого представления всякое отправление языческого культа начало переводиться словом «честь». Так, в другом месте Амартола этим термином переводится *μιστήριον* («и земником своим чести и службы творити ему» — I, 61).

же слава и держава и честь и покланянье»<sup>17</sup>. В этом тексте Христу приписывается вся совокупность почета, возможного в феодальном обществе, причем каждому уровню почета соответствует степень власти:

сюзерен		держава → слава
вассал		поклонение → честь

При этом высшая иерархическая ступень отличается от низшей не только реальным положением и полнотой власти, но значительно большей семиотичностью принадлежащих ей категорий.

Понятие «славы» в значительно большей степени семиотично. «Честь» подразумевает материальную награду или подарок, являющиеся знаком определенных отношений. «Слава» подразумевает отсутствие материального знака. Она невещественна и поэтому — в идеях феодального общества — более ценна, являясь атрибутом того, кто уже не нуждается в материальных знаках, так как стоит на высшей ступени. В частности, поэтому славу можно принять от потомков, далеких народов, купить ценой смерти, честь — лишь от современников.

Эти различия последовательно проведены, например, в древнерусском тексте «Иудейской войны». Переводчик настойчиво подчеркивает иерархичность отношений власти и чести: «Старьишу бо възрастъ подавают цесарьство, и меншими благородство»<sup>18</sup>. Здесь мы сталкиваемся с характерным стремлением вообще иерархизировать систему понятий (например, «цесарьство—благородство»). Следует не упускать из виду, что там, где мы видим синонимы, поэтическую тавтологию, средневековый читатель улавливал тонко построенную иерархическую лестницу совсем не однозначных понятий. Речь Ирода, смысл которой состоит в том, что он передает сыновьям не власть, а выгоды от власти, в русском тексте звучит так: «Не цесарьство бо подаваю сыномъ своимъ, но честь цесарствия, цесарьска же веселия и служба же да будет имъ»<sup>19</sup>. «Славу» переводчик отделяет от «чести». «Удобь есть за отъчьски законъ умрети. Безсмертныя бо слава послъдуешь, и скончаемся, и душамъ веселье въчное бываетъ. А иже безмужествиемъ умираютъ, тълолюбци суть не хотяще мужьския смырти, но язкончающеся, то ти безславни сущ...»<sup>20</sup>. Показательно, что, хотя слава — атрибут лишь одной — высшей — ступени феодальной иерархии (связь ее с суперлативом социального положения подчеркнута формулой: «славою славен и силою силен и богатством богат»<sup>21</sup>), ее особый, полностью дематериализованный, насквозь знаковый характер подчеркивается тем, что ее может добиться феодал любой степени (муж), доведший бескорыстие в следовании нормам рыцарского поведения до высшей степени — гибели. Слава есть воздаяние за ту степень рыцарственности поведения, которая соответствует наиболее высоким и жестким нормам, действующим на высшей иерархической ступени. На этой ступени, с ее предельной семиотичностью, средства уже пол-

<sup>17</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. 1. С. 488.

<sup>18</sup> Мещерский Н. А. Указ. соч. С. 212.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 239 (курсив мой. — Ю. Л.).

<sup>21</sup> Кузьмина В. Д. Указ. соч. С. 164.

ностью отделены от целей и становятся сами себе целями. Так, для того чтобы добыть честь, необходимо победить, ибо честь неотделима от захвата трофеев. Слава безразлична к результатам — ее феодал может завоевать и в победе, и в поражении, если он реализует при этом высшие нормы рыцарского поведения<sup>22</sup>.

\*

Нельзя не отметить, что в «Слове о полку Игореве» мы встречаем чрезвычайно последовательно проведенное противопоставление «славы» и «чести». «Куряни свьдоми къмети» — дружина «скачуть, акы сърыи влъци в поль, ищучи себе чти, а князю славъ»<sup>23</sup>. «Русичи великая поля чрълеными щиты перегородиша, ищучи себъ чти, а князю славы»<sup>24</sup>. Следует отметить, что заключительную строку «Слова...»: «Князем слава, а дружине аминь» — Р. Якобсон с основанием относит к местам, испорченным позднейшей переработкой, и предлагает читать: «Князем слава, а дружине честь»<sup>25</sup>. При этом противопоставление «славы» и «чести» касается самой сущности идейной концепции автора. Игорь из захваченной добычи берет себе лишь предметы, являющиеся знаками победы и самостоятельной материальной ценности почти не имеющие: «Чрълень стягъ, была хорюговъ, чрълена чолка, сребрено стружие»<sup>26</sup>. Дружина получает знаки-ценности: «Красныя дъвки половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгия оксамиты»<sup>27</sup>. Однако и здесь перед нами совсем не та откровенная жажда добычи, которой руководствовались еще не знающие сложной рыцарской этики дружины Игоря, простодушно говорившие: «Отроци Свънъльжи изодълися суть оружъемъ и порты, а мы нази. Поиди княже с нами в дань, да и ты добудеши и мы»<sup>28</sup>. Добыча для дружины в «Слове о полку Игореве» имеет уже и второй смысл — она знак чести. И это специально подчеркивается тем, что дружине существенно получить добычу, а получив, показать презрение к материальной ценности полученного: «Ортъмами, и япончицами и кожухы начашя мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мъстомъ, и всякими узорочными половъцкими»<sup>29</sup>.

Но сложное отношение славы и чести проявляется в «Слове...» и

<sup>22</sup> С этим можно сравнить то, что в западноевропейском культе дамы цель любви полностью отделена от средств: физическую любовь позволяет реализовывать с другой дамой, в отношении простолюдинки допускается даже насилие. «Высота» рыцарской любви определяется не ее успешностью, а реализацией определенных условных норм поведения. См.: Шишмарев В. Ф. К истории любовных теорий романского средневековья // Шишмарев В. Ф. Избр. статьи: Французская литература. М.; Л., 1965. С. 191—270.

<sup>23</sup> Слово о полку Игореве / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 12.

<sup>24</sup> Там же. С. 13.

<sup>25</sup> *La Geste du prince Igor: Texte établi, traduit et commenté sous la direction d'Henri Grégoire de Roman Jakobson et de Marc Szeftel. Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Historie Orientales et Slaves. N. Y., 1948. T. 8. P. 96.* Это чтение принимает и А. В. Соловьев (см.: ТОДРЛ. Вып. 13. С. 655).

<sup>26</sup> Слово о полку Игореве. С. 13.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. I. С. 54.

<sup>29</sup> Слово о полку Игореве. С. 13.

более глубоко. Главный герой «Слова...» Игорь Святославич дан как бы в двойном освещении: он вызывает и восхищение, и осуждение. Не сводя к этому всей проблематики произведения, можно указать на следующее: Игорь в «Слове...» выступает и как самостоятельный феодал, глава определенной региональной иерархии, и как один из русских князей, вассал великого князя Киевского. В этих случаях он подчиняется разным этическим нормам, и поведение его оценивается по-разному. Как самостоятельный феодал-рыцарь он ищет славы, а это, как мы видели, совсем не обязательно связано с успехом<sup>30</sup>. Более того, чем более несбыточна, нереальна с точки зрения здравого практического смысла, чем более отделена от фактических результатов — семиотична — была цель, тем выше была слава попытки ее реализации. Несбыточность, химеричность, практически — нереализуемость увеличивала славу предприятия. То, в какой мере здесь цель отделена от средства и действие теряет всякую ценность, если успех достигается случайно легким, «реалистическим» путем, свидетельствует эпизод из «Девгениева деяния»: Девгений решил добыть себе жену — прекрасную Стратиговну. Предприятие это почти безнадежно, так как всех претендентов на ее руку отец и братья убивали: «Многие помышляше о самом Стратиге и о Стратиговне, как бы им видети ея, да не збылося им». Кто ее увидит — не может «в сен день жив быти»<sup>31</sup>. Герой, согласно традиционно-мифологическому развитию сюжета, проникает во дворец Стратига в его отсутствие и похищает возлюбленную. Однако здесь сюжет получает неожиданное направление. Уже достигнув цели своего путешествия, герой обнаруживает, что не реализовал средства, а в них-то, видим, главная ценность его поступка: он не победил непобедимых родственников невесты. Произошло нарушение ритуала добывания невесты, а в нем-то главная сущность подвига. Не цель, а средство, путь к цели, венчает дело. Девгений не хочет «в сраме внизи» — потерпеть ущерб славе рыцаря. Он возвращается вместе с возлюбленной и вызывает Стратига с сыновьями на бой. Автор специально подчеркивает эту сторону сюжета: Стратиг «не имея веры», что нашелся храбрец, готовый с ним биться, не прерывает пира, а Девгений «стоя три часа среди двора ожидая Стратига», совершают дерзкие поступки, стремясь вызвать бесполезный для него (ибо цель уже достигнута!) бой. Беспечность отца, дающая Девгению возможность добыть себе неприступную невесту без боя, повергает его в отчаяние — «срата ми се добыл»<sup>32</sup>. После того как Девгений победил Стратига и его сыновей, сюжет снова демонстрирует торжество ритуала над потребностями «практической» жизни: взять в жены Стратиговну как полонянку — значит унизить ее, низведя в ранг, при котором брак между ней и Девгением будет уже невозможен. И Девгений отпускает Стратига с сыновьями и возвращается в их дворец, чтобы совершить бессмысленное с точки зрения здравого разума, но ритуально необходимое сватовство.

Химеричность, практическая необоснованность военных планов также

<sup>30</sup> Успех мыслится как игра случая. Неудача воина, строго следующего нормам «правильного» поведения, столь же мало его бесславит, сколь и успех не дает оснований для тщеславия: «тъмъ же вазнь (фортуна, удача. — Ю. Л.) ратна, разумно есть, не тверда, но скоро премыняется. И аще кто без ума хупется о приключившемся вазни, то, не подмедливъ, поношение постигнет его» (Мещерский И. А. Указ. соч. С. 4.)

<sup>31</sup> Кузьмина В. Д. Указ. соч. С. 178 и 180.

<sup>32</sup> Там же. С. 182.

не ставится рыцарю в упрек. Игорь в «Слове...» ставит перед собой цель, нереалистичность которой в условиях конца XII в. очевидна, — пробиться с горстью воинов (дружины Игоря, его брата, сына и племянника составляли лишь незначительную часть объединенного войска русских князей) через всю Половецкую землю к Дону и восстановить старинный русский путь к Тымутаракани. Мечтать об успехе подобного предприятия в эти годы не могли и объединенные силы Русской земли. Однако именно то, что план составлен без оглядки на практические возможности, составляет для рыцаря его привлекательность. Этот поход сулит наивысшую славу: «Нъ рекoste: "Мужаемъся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подъльмъ!"»<sup>33</sup>. Любопытно, что в этих словах Святослава стремление к славе связано с самовольным выходом из системы иерархического феодального подчинения, независимостью действий («мужаемъся сами»).

Однако Игорь, присвоивший себе нормы поведения сюзерена (славу), — на самом деле вассал Киевского князя. И действия его измеряются с иной точки зрения, другой меркой — честью, т. е. успешностью действий, их результативностью для великого князя Киевского, интересы которого отождествлены с выгодами всей земли: «худого смерда», вдовицы и сироты. Так возникает непонятная нам антиномия: славная, но бесчестная битва («Рано еста начала Половецкую землю мечи цв лiti, а себ славы искати; нъ нечестно одол сте, нечестно бо кровь поганую пролиясте»<sup>34</sup>). Только в свете такого противопоставления «славы» и «чести» становится понятным и двойственная оценка действия героя, и, например, совершенно непонятная для современного читателя формула, утверждающая, что Всеволод в жару битвы забыл жизнь и честь (!) — «Забывъ чти и живота». Уже первые издатели перевели это как «забыв почести и веселую жизнь». Однако надо иметь в виду, что, видимо, не всякая почесть, а именно материально выраженный знак доблести определяется этим термином. Вероятно, точнее будет перевести: «отчаявшись жизни (по типу «отчаялся живота» в «Молении Даниила Заточника») и не думая о (почетной) добыче» (т. е. «не рассчитывая на успех»), «забыв честь», поскольку стремится к высшему — славе.

Таким образом, мы еще раз можем убедиться, что наше «привычное» заполнение вырванных из текста слов таким простым и естественным, в наших представлениях, содержанием является источником ошибок. Термины и понятия получают смысл лишь в отношении к той модели мира, частью которой они являются. В этом смысле следует иметь в виду, что когда мы приписываем слову в историческом тексте «простое», «очевидное» значение, то чаще всего происходит подстановка значения из современной исследователю модели мира. И на основании подобных исходных данных зачастую строятся рассуждения об идейном содержании памятника.

Реконструкция всей суммы представлений, манифестируемых в тексте «Слова о полку Игореве», может оказать помощь и при решении вопроса

<sup>33</sup> Когда в литературе о «Слове о полку Игореве» высказывается недоумение, почему темой национально-героического произведения было избрано исторически столь незначительное событие, то следует помнить, что «незначительным» оно выступает (как и битва в Ронсевальском ущелье) лишь для «результативного» сознания. Если мерить масштаб события смелостью замысла (а именно такие критерии признал бы сам Игорь), то поход его следует признать одним из самых значительных эпизодов русского средневековья.

<sup>34</sup> Слово о полку Игореве. С. 21.

о подлинности памятника (в последние годы проблема эта, благодаря, к сожалению, до сих пор еще не опубликованной и поэтому находящейся вне научной дискуссии работе А. А. Зимина<sup>35</sup>, снова оказалась в поле зрения науки), поскольку фальсификация литератором конца XVIII в. древнерусской модели мира представляет собой задачу невыполнимую — даже наука восстанавливает утраченные модели сознания лишь в приближениях, строго определенных сознанием самого ученого.

Не рассматривая этого сложного вопроса во всей полноте, можно пока лишь отметить в порядке предварительного замечания, что понятия «честь» и «слава» в модели мира русского XVIII в. приобрели совершенно яное значение. В рационалистической культуре классицизма честь становилась одним из основных пунктов сословной дворянской морали (ср. роль чести в монархии в политических построениях Монтескье). При этом именно чести приписывалась знаковая внепрактическая ценность. Основа чести — бескорыстность, материальная невыраженность:

А истинная честь — несчастным дать отрады,  
Не ожидаючи за то себе награды...

(А. П. Сумароков. «О честности»)

Именно в связи с этим в системе этики русского классицизма XVIII в. «честь» воспринимается как нечто более высокое, чем «слава»<sup>36</sup>. Одновременно происходит вообще стирание различия между этими понятиями, и они все чаще выступают как взаимозаменимые (или почти взаимозаменяющие) синонимы:

Желанием честей размучен.  
Зовет, я слышу, славы шум.

(Г. Р. Державин. «На смерть кн. Мещерского»)

Пришедшее на смену рационалистической модели мира воззрение просветителя XVIII в. было отмечено стремлением обратиться от государства, сословия, всякого у становления — к человеку. Это было стремление построить модель мира из его непосредственно взятых существ честей. Возвращение к естественности, Природе было связано с отрицательным отношением к любым формам знаковости. Вещи, человек, отношения должны были браться не как знаки чего-либо, а в своей сущности и цениться за эту неотчужденную сущность. Это, конечно, практически не означало (и не могло означать) уничтожения знаковости. Просто знаковые единицы «Человек», «Природа» и им подобные становились знаками отказа от знаковости, знаками неотчуждаемой сущности. Приравнивая десемиотизацию освобождению человека от общественных цепей, Просвещение резко отрицательно относилось к чисто знаковым понятиям, за которыми не чувствовало естественной «вещи». В ряду их находилось и понятие чести, ненавистное просветителю как одна из фикций феодального общества, знак, который, с его точки зрения, не имел реального содержания и — именно благодаря этому — в феодальном

<sup>35</sup> Будучи убежден в подлинности «Слова о полку Игореве», автор этих строк именно поэтому считает, что публикация исследования А. А. Зимина настоятельно необходима.

<sup>36</sup> А. В/оронцов/. Содержание письма другу в ответ: может ли честь сравняться со славой // Ежемесячные сочинения. 1756. Т. 4. Август. С. 204.

обществе господствовал над реальностью. Просветитель будет подчеркивать фиктивность этого понятия, противопоставляя ему в качестве реальности человеческое достоинство. Радищев, устами идеального отца, так отзовется в «Путешествии из Петербурга в Москву» о дуэли как средстве защиты чести: «Научил я вас [сыновей] и варварскому искусству сражаться мечом. Но сие искусство да пребудет в вас мертвъ, доколе собственная сохранность того не востребуетъ. Оно, уповаю, не сделает вас наглыми; ибо вы твердой имеете духъ, и обидою не сочтете, если осел вас улягнетъ, или свинья смрадным до вас коснется рыломъ»<sup>37</sup>. Показательно, что пользование оружием для самозащиты («естественное», а не знаковое действие) вполне одобряется. Уместно также напомнить слова Алеко из чернового варианта «Цыган». Спасая сына от общественной лжи, уводя его к Природе, Алеко говорит:

Нет, не преклонит он [колен]  
Пред идолом какой-то чести<sup>38</sup>.

А Белинский в письме Боткину в 1841 г. писал: «Странная идея, которая могла родиться только в головах каннибалов — сделать (...) престолом чести: если у девушки (...) цела — честна, если нет — бесчестна»<sup>39</sup>.

Романтическое понятие чести, хотя субъективно порой и осознавалось как реставрация рыцарского, на самом деле было глубоко отлично от него. Показательно, что Гегель, реконструируя понятие рыцарской чести, для него — равное романтическому, противопоставил ее античному *γέρας*. «Ахилл считает себя обиженным, главным образом, потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его *γέρας*. Романтическая честь носит другой характер»<sup>40</sup>. Между тем, как мы видели, древнерусские переводчики устойчиво отождествляли *γέρας* с исполненным для них социального смысла термином «честь».

Таким образом, мы видим, что структура идейной модели мира, содержащаяся в памятниках киевского периода, была резко своеобразна. Показательно, что, имея текст такого памятника, как «Слово о полку Игореве», перед глазами, цитируя из него места, ясно говорящие об особом способе понимания мира, даже внимательный читатель, вроде Гоголя, склонен был все же переосмыслять их в свете своей модели средневековья, а последняя строилась как часть его модели мира. То, что каждому человеку свойственно воспринимать свою точку зрения не как одну из возможных, подлежащую изучению и описанию, а в качестве «естественной» и «очевидной», делает фальсификацию модели мира, как мы сказали, практически невозможной. Ясно, какую пользу можно поэтому извлечь из описания типов подобных моделей при определении подлинности текста.

Показать это и было целью нашего частного разыскания.

1967

<sup>37</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., Л., 1938. Т. I. С. 288.

<sup>38</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1937. Т. 4. С. 446.

<sup>39</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 53.

<sup>40</sup> Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. М., 1940. Т. 13. С. 122.

## Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах киевского периода

Полемическая статья А. А. Зимина заставляет еще раз рассмотреть аргументы в пользу противопоставления понятий «славы» и «чести» в текстах раннего русского средневековья; А. А. Зимин считает, что существенной разницы между этими терминами нет, они «взаимно переходят друг в друга» и, составляя двуединую формулу — штамп, свободно заменяют друг друга. Поэтому, считает А. А. Зимин, формула «Слова о полку Игореве», противопоставляющая «славу» князей «честью» дружины, объясняется индивидуальными «приемами творчества автора», поскольку не находит себе параллели в текстах Древней Руси.

С аргументами А. А. Зимина, к сожалению, нельзя согласиться. Несущественная для более поздних эпох, семиотика понятий рыцарского достоинства была в период раннего средневековья предметом особого внимания: она тщательно разрабатывалась, складываясь в сложную, строго иерархическую структуру.

Реальные тексты редко манифестируют теоретические модели в «чистом» виде: как правило, мы имеем дело с динамическими, переходными, текучими формами, которые не полностью реализуют эти идеальные построения, а лишь в какой-то мере ими организуются. Подобные модели располагаются по отношению к текстам на другом уровне (они реализуются или же как тенденция, просвечивающий, но не сформулированный культурный код, или в качестве метатекстов: правил, наставлений, узаконений или теоретических трактатов, которыми так богато было средневековье). Поэтому при небольшом числе произведений (а применительно к Киевской Руси мы имеем именно этот случай) некоторая доля гипотетичности столь же неизбежна, как и при построении грамматики языка, дошедшего лишь в ограниченном числе текстов.

И все же рассмотрение материала убеждает нас в том, что текстам раннего русского средневековья в интересующем нас аспекте свойственна строгая система и что эта система в основных ее частях та же, что и в аналогичных социальных структурах других культурных циклов (сравнение производилось на материале раннего романского и западнославянского средневековья; связанные объемом статьи, мы не приводим самих данных по сравнению, знакомя читателей лишь с его итогами).

Прежде всего следует отметить, что раннее средневековье знало не одну, а две модели славы: христианско-церковную и феодально-рыцарскую. Первая построена была на строгом различении славы земной и славы небесной. Релевантным оказался здесь не признак «слава/бесславие» «известность/неизвестность», «хвала/поношение», а «вечность/тленность». Земная слава — мгновенна. Фома Аквинский считал, что «действовать добродетельно ради земной славы не означает быть истинно добродетельным» (*Summa theologiae. Secunda secundae, quaestio CXXII, art. 1*), а святой Исидор утверждал, что «никто не может обять одновременно славу божественную и славу века сего»<sup>1</sup>, Райmond Люллий также считал, что истинная честь принадлежит единственно

<sup>1</sup> Migne. Patrologia Latina. T. LXXX. Livre II. §42.

богу<sup>2</sup>. Аналогичные утверждения мы находим и в русских текстах. Таково, например, утверждение Владимира Мономаха: «А мы что есмы человецы гръшни лиси день живи а оутро мертвти, день в славы и въ чти, а заутра в гробъ и бес памяти, ини собранье наше раздѣлять»<sup>3</sup>. Для нас эта точка зрения интересна не сама по себе, а поскольку она оказывала сильное давление, особенно на Руси, на собственно рыцарские тексты, создавая такие креолизованные, внутренне противоречивые произведения, как «Житие Александра Невского», и сильно влияя на концепцию чести и славы летописца-монаха.

Летописные тексты, на которые ссылается А. А. Зимин, мало показательны, поскольку представляют собой смешение светско-рыцарской и религиозно-монашеской точек зрения.

В собственно светских, дружинных и рыцарских текстах семиотика чести и славы разработана со значительно большей детализацией. Западный материал по этому вопросу собран в монографии покойной аргентинской исследовательницы Марии Розы Лиды де Малькиель «Идея славы в западной традиции. Античность, западное средневековье, Кастилья»<sup>4</sup>. Из приведенных ею данных очевидно следует, что в классической модели западного рыцарства строго различаются знак рыцарского достоинства, связанный с материально выраженным обозначаемым — наградой, и словесный знак — хвала. Первый неизменно строится как соотнесение размера награды и величины достоинства. Это подчеркивается и в словаре А.-Ж. Греймаса — в слову «опог, епог, апог» даются следующие значения: «1. Honneur dans lequel quelqu'un est tenu 2. Avantage matériels qui en résultent. (...) 4. Fief, bénédice féodale. (...) 5. Bien, richesse en général. (...) 8. Marques, attributs de la dignité»<sup>5</sup>. Понятие вознаграждения как материального обозначающего обозначаемым которого является достоинство рыцаря, проходит через многочисленные тексты. Хотя «*choppeig*» и «*gloige*» постоянно употребляются в паре как двуединая формула<sup>6</sup>, смысл их глубоко различен. Различия, в конечном итоге, сводятся к противопоставлению вещи в знаковой функции и слова, также выполняющего роль социального знака. Систему, наиболее близкую к употреблениям раннего русского средневековья, мы, пожалуй, находим в «Песни о моем Сиде».

«Честь» здесь неизменно имеет значение добычи, награды, знака, ценность которого определяется ценностью его плана выражения,

<sup>2</sup> *Lulle R. Oeuvres*/Ed. J. Rossello. Palma de Majorque, 1903. T. 4. P. 3.

<sup>3</sup> Полн. собр. рус. летописей. М., 1962. Т. 1. С. 253.

<sup>4</sup> *De Malkiel M. R. L. L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, moyen age occidental*, Castill. Книга была опубликована по-испански в Мехико в 1952 г. Мы пользовались французским переводом (Paris, libr. C. Klincksieck).

<sup>5</sup> *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, par A. Greimas. Paris, 1969. P. 454.

<sup>6</sup> Трубадур Жиро де Борнейль, оплакивая смерть Ричарда Львиное Сердце, говорит о его «чести и славе» (*Sämtliche Lieder des troubadors Giraut de Boronelh, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar* / Ed. Kolsen. Halle, 1910. Bd. I. S. 466). Этую же формулу употребляет и средневековый поэт Гонзalo де Берсео: «Чтобы возросла его честь и увеличилась его слава» (цит. по: *De Malkiel M.R.L. Op. cit. P. 128*). В средневековом испанском эпическом тексте «*Libro de Alexandre*» читаем:

Нет ни чести, ни славы для достойного мужа  
Искать приключений в местах нечестивых  
(*Ibid. P. 179*)

Примеры эти можно было бы умножать и дальше.

взятого в незнаковой функции. Именно поэтому Сид может воскликнуть:

Пусть знают в Галисии, Кастилии и Леоне,  
Каким богатством я наградил *(снабдил)* каждого из двух  
моих зятей (Стихи 2579—2580).

Однако «честь» — не только знак достоинства, она знак и определенного социального отношения: «Честь, по сути, связана с социальной основой (*données sociales*) и, следовательно, подчинена всей системе юридических установлений, правила которых тщательно зафиксированы и для суждения о тонкостях функционирования которых немногие документы столь содержательны, как Песнь (о моем Сиде — Ю. Л.). Именно король, как источник чести, отнимает этот свой дар у героя. И тогда тот уже сам добивается верности, подвигами и размахом восстановления своей утраченной чести». Исследовательница подчеркивает специфическое сочетание поэзии верности и службы с крайним индивидуализмом, своеолием и уважением к своей самостоятельности, что делает рыцарское понятие чести трудно перекодируемым на язык позднейших политических терминов<sup>7</sup>.

Связь чести с вассальными отношениями отчетливо прослеживается и в русских источниках. Показательно, что честь всегда дают, берут, воздают, оказывают. Этот микроконтекст никогда не применяется к славе. Честь неизменно связывается с актом обмена, требующим материального знака, с некоторой взаимностью социальных отношений, дающих право на уважение и общественную ценность. А. А. Зимин ссылается на «Изборник 1076 г.». Проанализируем соответствующие употребления терминов в этом источнике. Наиболее развернутую формулу находим на л. 47: «Примъшиен бο власть и ѿмъние отъ князя своєго, отъ дроугъ своихъ славы хотять, а отъ мыньшихъ поклонениіа просить и чьсти»<sup>8</sup>. Здесь мы сталкиваемся с характерным для средневековья троичным членением социальных отношений: отношение к высшим (вассалитет), отношение к равным и отношение к низшим (патронат). При этом надо иметь в виду, что первое и третье — лишь разные аспекты одного отношения. «Изборник 1076 г.» дает идеальную схему распределения знаков достоинства по этой триаде: власть — слава — честь. Далее А. А. Зимин приводит высказывание «Изборника»: «Слава человеку отъ чести отца своего» и комментирует: «Трудно сказать яснее о взаимоотношении этих понятий». Но ведь никто не спорит их взаимоотношения. Речь идет о другом: синонимы ли это, выбор между которыми безразличен человеку Киевской Руси (в этом случае формула «честь и слава» — прием поэтической тавтологии) или дело идет о различных терминах. И в этом высказывании речь идет, конечно, о втором. Смысл его может быть переведен приблизительно так: «Известность воина определяется наградами его отца». При этом и «известность», и «награда» — это лишь знаки социального достоинства.

Однако при анализе понятия чести и его глагольных производных в текстах Киевской поры следует иметь в виду одну особенность: «честь» всегда включается в контексты обмена. Ее можно дать, воздать и приять. Известная синонимичность, казалось бы, противоположных глаголов «дать» и «брать» объясняется амбивалентностью самого действия в системе раннефеодальных вассальных отношений. Акт дачи дара был

<sup>7</sup> De Malkiel M.R.L. Op. cit. P. 121—122.

<sup>8</sup> Изборник 1076 г. М., 1965. С. 243.

одновременно и знаком вступления в вассалитет и принятия в него. При этом будущий вассал, вступая в эту новую для него зависимость, должен был принести себя, свои земли в дар феодальному покровителю, с тем, однако, чтобы тут же получить их обратно, часто с прибавлениями, но уже в качестве ленной награды. Таким образом, подарок превращается в знак, которым обмениваются, закрепляя тем самым определенные социальные договоры. С этой амбивалентностью дачи-получения, когда каждый получающий, есть вместе с тем и даритель, связывается то, что честь воздается снизу вверх и оказывается сверху вниз. При этом неизменно подчеркивается, что источником чести, равно как и богатства для подчиненных, является феодальный глава<sup>9</sup>.

В дальнейшем мы можем встретиться и с тем, что честь воздает равный равному. Но в этом случае перед нами уже обряд вежливости, формальный ритуал, означающий условное вступление в службу, имеющее не более реального смысла, чем обычная в конце писем XIX в. заключительная формула: «Остаюсь Вашего превосходительства покорнейший слуга».

«Слава» — тоже знак, но знак словесный и поэтому функционирующий принципиально иным образом. Она не передается и не принимается, «доходит до отдаленных языков» и до позднейшего потомства. Ей всегда приписываются звуковые признаки: ее «гласят», «слушают». Ложная слава «с шумом» погибает. Кроме того, у нее есть признаки коллективной памяти. Иерархически она занимает высшее, по сравнению с честью, место.

Честь имеет установленные, соответствующие месту в иерархии, размеры. В средневековом кастильском эпосе «Книга об Аполлонии» король обращается к неизвестному рыцарю, прибывшему во время пира:

...Друг, выбери себе место,  
Ты знаешь, какое место тебе подобает  
И как, следуя куртуазности, тебе надлежит поступить,  
Так как мы, не зная кто ты, можем ошибиться<sup>10</sup>.

Объем оказываемой чести здесь важнее, чем личное имя. Последнее может быть скрыто, но первое необходимо знать, иначе социальное общение делается просто невозможным (иначе обстоит дело в церковных текстах; ср. «Житие Алексия человека божиего», построенное на том, что герой сознательно понижает свой социальный статус). Слава измеряется не величиной, а долговечностью. Слава в основном употреблена — хвала. В отличие от чести, она не знает непосредственной соотнесенности выражения и содержания. Если честь связана с представлением о том, что большее выражение обозначает большее содержание, то слава, как словесный знак, рассматривает эту связь в качестве условной: мгновенное человеческое слово означает бессмертную славу. Поскольку человек средних веков все знаки склонен рассматривать как

<sup>9</sup> И во втором случае понятие это имеет специфический феодально-условный характер: князь — источник богатства, поскольку раздает дружине ее долю добычи. Но захватывает добычу в бою ведь дружина. Она отдает ее князю и получает назад уже как его милость и награду. Показательно, что разрыв вассальных отношений оформлялся как возвращение чести. А.-Ж. Греймас приводит следующий текст: «*Rendre son hommage et son fief, se dégager des obligations de vassalité*» (Op. cit. P. 453).

<sup>10</sup> Libro de Apolonio/Ed. Carol Marden. Paris, 1917. P. 158.

ионические, он пытается снять и это противоречие, связывая славу не с обычным, а с особо авторитетным словом. Такими могут выступать божественное слово, слово, записанное «в хартиях», сложенное «песно-левцами», или слово «отдаленных языков». И в этом случае мы находим полный параллелизм между терминологией русского и западного раннего средневековья<sup>11</sup>.

В принципе слава закрепляется за высшими ступенями феодальной иерархии. Однако возможно и исключение: воин, завоевывающий славу ценой смерти, как бы уравнивает себя с высшей ступенью. Он становится равен всем. А как мы помним из «Изборника 1076 г.», славадается равными. Система эта, различающая честь и славу, последовательно выдерживается в наиболее старших текстах Киевской поры: «Изборнике 1076 г.», «Девгениевых деяниях», «Иудейской войне», отчасти «Повести временных лет» (в комбинациях с церковной трактовкой термина) и ряде других текстов. Особенно показательна в этом отношении «Иудейская война», относительно которой наблюдение это было сделано уже очень давно, еще Барсовым. Н. К. Гудзий писал: «Терминология и фразеология, характеризующие идейный и бытовой уклад дружинной Руси», отражаются в русском переводе книг Флавия, соответствуя употреблению «в современных переводах оригинальных русских памятниках, особенно летописях. Таковы понятия чести, славы, замещающие находящиеся в греческом тексте другие понятия — радости, обильного угощения, награды»<sup>12</sup>. Подробный анализ передачи понятий греческого оригинала в иной, специфически феодальной, системе (термины «честь» и «слава») дан Н. А. Мещерским<sup>13</sup> и уже приводился нами в предшествующей работе. Отметим лишь, что когда переводчик «Иудейской войны» передает греческое «ευφρία» (радость) как «честь» («И устроша сопфоряне с честью и с похвалами»), то здесь он не просто переосмысливает греческую терминологию, но и делает это с поразительным знанием основных понятий общероманского рыцарства. Напомним, что такое истолкование «ευφρία» вполне соответствует, например, синонимичному «чести» *«joī»* из «Песни о моем Сиде». Словарь средневекового французского языка также фиксирует *«joieleur»* в значении «приносить дары»<sup>14</sup>. Если напомнить, что «похвалы» здесь бесспорный синоним «славы» (старофр. *laude*), то и тут видим существенную для русского феодализма и общую для раннего средневековья ряда стран формулу «честь и слава». Попутно уместно было бы обратить внимание на специфичность термина «веселение» в «Слове о полку Игореве»: «А мы уже, дружина жадни веселия». В этом случае оно, вероятнее всего, употреблено как синоним «чести — награды»; напомним, что словарь Greimas'a дает для *«joie»* во французских рыцарских текстах XIII в. значение *«usufruit»*, юридический термин, обозначающий передачу чужого имущества в пользование, что для рыцаря всегда было наградой — честью. Не случайно, видимо, выражения «веселение пониче», «не веселая година выстала» в «Слове...» неизменно сопровождаются указаниями на материальный характер потери: «А злата и серебра ни мало того потрапати», «погании (...) емляху дань по бывь отъ двора». Зато

<sup>11</sup> *Malkiel M. R. L. Op. cit.* P. 121—128.

<sup>12</sup> *История русской литературы*. В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 1. С. 148.

<sup>13</sup> *Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе*. М.; Л., 1958. С. 80.

<sup>14</sup> *Dictionnaire de l'ancien français...* P. 347.

формула «уныли голоси, пониче веселie» может рассматриваться как негативная трансформация сочетания «слава и честь»: «голос» синонимичен «хвале», «песне» (пение как прославление фигурирует и в «Слове...», и во вставке переводчика в «Иудейскую войну», и в ряде других текстов), звучящему знаку достоинства, а «веселie» — материальному, чести.

Таким образом, двуединство формулы «честь и слава» не снимает резкой терминологической специфики каждого из составляющих его компонентов, особенно для дружинно-рыцарской среды. В церковных текстах, там, где персонажу, например божеству или святыму, автор приписывает всю полноту возможных достоинства и ценности, «слава и честь» употребляются как нерасторжимые элементы формулы. Именно в этих текстах начинает стираться дружинная их специфика. А с распространением церковной идеологии сочетание начинает восприниматься как тавтологическое.

Возражения А. А. Зимина покоятся на одной научной презумпции, которая достойна обсуждения. Увлечение эволюционным методом естественных наук породило и в классической филологической науке XIX в. убеждение в том, что, имея какое-либо хорошо документированное звено эволюции, мы всегда можем вычислить предшествующие. Русская литература XV—XVI вв. документирована хорошо. И если мы в ней не находим черт, которые позволили бы реконструировать XI—XII вв., в соответствии с некоторыми сохранившимися остатками этой эпохи, мы скорее заподозрим сами эти остатки, чем свою способность к реконструкциям. «Слово о полку Игореве» кажется странным на фоне культуры позднего средневековья, не «вычисляется» из нее. Но предположим, что в силу какой-либо катастрофы вся литература до 1860-х гг. погибла, а заодно и все упоминания о ней, сохранился только «Евгений Онегин». Смогли бы мы «реконструировать» Пушкина даже из литературы столь к нему хронологически близкой?

В истории культуры, видимо, работают две равноправных модели. Одна связана с эволюционным накоплением. В этом случае каждый последующий этап включает в себя предшествующие. Здесь, действительно, возможны точные реконструкции подобного рода. Однако реально существует в истории и другая модель: культура, которая развивается яркими, напряженными всплесками. В сжатые сроки она делает головокружительные броски вперед, зато значительно меньше накапливает. Периоды рывков перемежаются с замираниями, в истории возникают как бы перерывы, преемственные связи ослабляются. В этих случаях метод эволюционной реконструкции не может служить надежным исследовательским инструментом.

## Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция

Под послепетровской эпохой мы будем понимать период русской культуры от начала реформы Петра Великого до смерти Пушкина. Этот период вошел в историю как время разрыва со средневековой традицией и создания новой культуры, полностью секуляризированной. Тем более кажется странным ставить для него вопрос о конструктивной роли христианской традиции. Восемнадцатый век — век Просвещения, рационализма, век воинствующей антицерковности, шедший под знаком вольтеровского «раздавите гадину», как кажется, в господствующих тенденциях был антихристианским периодом русской культуры. Именно так он и оценивался поколением 1830—1840-х гг., которое, приходя на смену Просвещению, склонно было видеть в культуре XVIII в. «искусственность», «оторванность от национальных корней», «разрыв с народным мировоззрением». Своей же задачей это поколение считало восстановление прерванной традиции. Эта тенденциозная и многократно повторяющаяся в историях различных культур версия была воспринята на веру последующей публицистикой, легла в основу ряда до сих пор пользующихся доверием концепций истории русской культуры. Реальность была сложнее.

Говоря о петровской эпохе, мы не коснемся того, что создание секуляризированной культуры самими ее создателями осмыслилось в традиционных формах как новое крещение Руси. Так, например, в трагикомедии «Владимир» будущий сподвижник Петра и автор «Духовного регламента» Феофан Прокопович изобразил царя-реформатора под прозрачной маской Владимира Святого, а его противников, сторонников традиционного православия, представил корыстными и невежественными языческими жрецами. В этой связи следует отметить, что слова «просветитель» и «просвещение», будучи кальками европейских *éclaire* и *Lumières*, одновременно совпадали с церковнославянскими омонимами, имевшими традиционно христианское значение апостольской деятельности по просвещению (крещению) язычников.

Интересующая нас проблема лежит глубже, чем эта, в сущности, поверхностная публицистическая параллель, которая любопытна лишь как свидетельство привычности форм мышления людей петровской эпохи. Нас, однако, в данной связи будут занимать не публицистические аллюзии, а коренные конструктивные идеи культуры.

Средневековая традиция русской культуры создала двойную модель — религиозной и светской письменности. При этом степень авторитетности каждой из них была различной. Церковная литература, отличавшаяся языком, системой жанров и стилем, воспринималась в своих основах как богодохновенная и поэтому безусловно истинная. Писатель в рамках этой культуры — в идеале — не был создателем текста, а был его передатчиком, носителем высшей истины. Поэтому от него требовалась строгая нравственность в личной жизни. Этический облик того, кому доверена Истина и кто имеет право говорить от ее лица, не представлял собою что-то высшее, отделенное для читателя от текста его произведения. Кроме слитности автора и текста, богодохновенность литературы связана была с ее автономностью от мирской власти. Литературе

приписывалась пророческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова.

Создание светской, полностью мирской литературы на основе русской светской культурной традиции, с одной стороны, и европейских влияний, с другой, должно было лишить Слово его мистического ореола и превратить его в слово человеческое, подлежащее проверке и критике.

Обращаясь к литературе XVIII в., мы действительно сталкиваемся именно с такой трансформацией. Но вместе с тем мы неожиданно для себя встречаемся и с явлениями, ей противоположными.

Исследователь русской культуры XVIII в. не может не задуматься над фактом, соответствий которому он не находит в культурах западноевропейских: принципиально различное отношение в обществе к труду художника, архитектора, актера и т. д., с одной стороны, и к творчеству поэта, с другой. В западноевропейской культуре XVIII в. поэт находится в одном ряду с другими деятелями искусства. Пушкин приводил слова Руссо «que c'est le plus vil des métiers» («самое подлое из всех ремесел»)<sup>1</sup>. В русской культуре XVIII в. мы сталкиваемся с принципиально иным положением: живописец, архитектор, музыкант, актер — люди «низких» занятий. Это профессии для крепостного (наряду с поваром и парикмахером), вольноотпущенника или иностранца. Не случайно слово «художник» в языке XVIII в. применяется к ремесленнику, человеку, работающему руками («ступейный художник» — парикмахер; Петр I получил в Кёнигсберге диплом на звание «в метании бомб осторожного и искусственного огнестрельного художника»<sup>2</sup>). Ср. также у Баратынского:

Опрокинь же свой треножник!  
Ты избраник, не художник!<sup>3</sup>

Творчество поэта не считалось в России XVIII в. ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия — «язык богов», благородное занятие. Обучение поэзии включается в программу Шляхетского корпуса как достойное. Поэзия закрепляется в социальном отношении за «благородным сословием». Если в XVIII в. понятия «поэт» и «дворянин» еще отнюдь не тождественны, то к первой трети XIX в. поэзия почти полностью делается монополией дворянства.

Профессионализм в поэзии, равно как и оплата литературного труда, воспринимаются как нечто противоположное самой сути ее высокого предназначения. Характерно, что в XVIII в. из всех видов литературного труда оплачиваются только переводы. Представление о поэзии как языке богов из обычной барочной метафоры превращается в библейскую идею поэта-пророка. Язык богов превращается в язык Бога. А. Б. Шишkin обратил внимание на то, что в эпиграфе из Горация, предпосланном известному сборнику «Три оды параграфические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцов, из которых каждой одну сложил особливо...» (СПб., 1744), слова «divinis valibus», употребленные Горацием для обозначения поэтов, могут также переводиться как «божественные поэты-пророки, поэты-прорицатели»<sup>4</sup>. Таким образом, поэт выступает

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 59. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>2</sup> Богословский М. М. Петр I: Материалы для биографии. М., 1941. Т. 2. С. 58.

<sup>3</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 224.

<sup>4</sup> Шишkin А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 237.

в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделенного особой авторитетностью, становится Словом.

Для того чтобы выполнить эту высокую общественную миссию, поэт должен, однако, обладать каким-то особым полномочием. Слово, переставшее быть боговдохновенным, должно обрести другого, равного по авторитету, вдохновителя. В первой половине XVIII в. в поэзии Ломоносова таким вдохновителем делается государство. Заняв то место высшего авторитета, которое традиционно принадлежало церкви, государство под первом Ломоносовым стремится присвоить себе и авторитетность поэтического слова. Дихотомия «поэзия — проза» как бы замещает средневековое «церковнославянский язык — русский язык». Однако, уже начиная со второй половины XVIII в., общественный авторитет государства снижается. Одновременно происходит процесс отделения поэзии от государства и превращение ее сначала в самостоятельную, а затем и в противостоящую государству силу. Поэзия занимает вакантное место<sup>7</sup> духовного авторитета. Унижение русской церкви петровской государственностью косвенно способствовало росту культурной ценности поэтического искусства. При этом на поэзию переносились многие традиционные религиозные представления. В результате мы можем отметить, что секуляризация культуры не затронула глубоких структурных основ национальной модели, сложившихся в предшествующие века. Сохранился набор основных функций, хотя и изменились материальные носители этих функций.

Сказанным, в частности, объясняется особая роль, которую сыграли в русской поэзии нового времени переложения псалмов. Западноевропейская поэтическая традиция XVII—XVIII вв. также знала этот жанр, но он никогда там не занимал центрального места, и Ж.-Ж. Руссо, при всей его известности, никогда не входил в сознании современников в число первенствующих поэтов своей эпохи. Между тем в России переложения псалмов, хотя и восходят своими корнями к XVII в. (С. Полоцкий), именно в XVIII в. становятся жанром, вытесняющим государственную оду и формирующими в своих недрах гражданскую поэзию. Переложения псалмов вырабатывают образ поэта-пророка, обличителя земных властей. Опираясь на эту традицию (с прямой цитацией Державина), Рылеев может позже сказать, назвав поэта «служителем избранным Творца»:

О так! нет выше ничего  
Предназначения Пoэта:  
Святая правда — долг его;  
Предмет — полезным быть для света.  
Служитель избранный Творца,  
Не должен быть ничем он связан;  
Святой, высокий сан Певца  
Он делом оправдать обязан.  
Ему неведом низкий страх;  
На смерть с презрением взирает...<sup>5</sup>

Характерно, что Державину, написавшему «Властителям и судиям» — переложение псалма 81, пришлось доказывать, что «царь Давид не был якобинцем».

<sup>5</sup> Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 171.

Не менее существенно и то, что в литературной традиции XVIII в. прочно сложилось представление о том, что авторитетность поэтического текста, право говорить от лица Истины завоевывается самопожертвованием, личным служением добру и правде и, в конечном счете, подвигом. В западноевропейской традиции отчужденность автора от текста воспринималась как норма: никому не приходило в голову ставить под сомнение педагогическую ценность идеи «Эмиля...», ссылаясь на то, что автор этого гениального произведения собственных детей отдавал в воспитательные дома, даже не записывая их номеров. Между тем в русской литературе, начиная с XVIII в., — от Ломоносова до Державина — литературная полемика неизменно перерастает в критику личного поведения автора. Позитивистская историко-литературная традиция охотно объясняла это «незрелостью» русской критики, якобы не способной еще отличить идеи от лиц. Мы увидели бы здесь продолжение традиции, связывающей право на истину и ее проповедь с личностью того, кому она доверена. В сознании Радищева это оформится в идею личного подвига как необходимого условия действенности поэтического слова. Само понятие действенности связано с представлением о неразрывности слова и поведения (ср. у Рылеева «дело» как оправдание высокого сана певца):

Одно слово, и дух прежний  
Возродился в сердце Римлян,  
Рим свободен, побежденны  
Галлы; зри, что может слово;  
Но се слово мужа тверда...<sup>6</sup>

«Муж тверд» в текстах Радищева — это обозначение героя, готового подкрепить слова убеждения, жертвуя собственной жизнью — «шествуя смерти во сретение». Именно эта способность подкрепить авторитет слова мученическим подвигом дает право на место пророка. Традиция эта оказалась более прочной, чем сменяющие друг друга эпохи литературной эволюции. Она звучит в словах Некрасова: «дело прочно, / Когда под ним струится кровь». Некрасов писал о Чернышевском:

Его еще покамест не распяли,  
Но час придет — он будет на кресте;  
Его послал бог гнева и печали  
Царям земли напомнить о Христе<sup>7</sup>.

Здесь характерно все: и осмысление связи общественно-литературной деятельности с мученичеством, и то, что распятый на кресте отождествляется не с Христом, а с предтечей, пророком, посланным от Бога гнева и печали (т.е. библейского Бога), и то, что послан он затем, чтобы земным царям напомнить о Боге милости.

Любопытен пример Рылеева. При жизни он воспринимался как второстепенный поэт. Отзывы Пушкина и Дельвига о творчестве Рылеева — неизменно насмешливые, а известная строчка: «Я не поэт, я гражданин» — казалась Пушкину комической. Однако стоило свершиться казни и за образом Рылеева-поэта обрисоваться фигуре Рылеева-мученика, как в сознании поколения Лермонтова и Герцена он уверенно занял место в числе двух-трех главных поэтов.

Идея мученичества, подвижничества, безупречности личного поведения

<sup>6</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1938. Т. I. С. 90.

<sup>7</sup> Некрасов Н. А. Избр. произведения: В 2 т. Л., 1962. Т. I. С. 426.

отнюдь не была обязательно связана с политическим радикализмом. Не в меньшей мере она владела, например, Гоголем, который не только теоретически обосновал ее (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Александр Иванов» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), но и практически реализовал ее в своей трагической гибели. Слова Гоголя из письма Белинскому (черновые варианты): «Есть прелест в бедности», «Я возлюбил свою бедность»<sup>8</sup> — могли быть произнесены Франциском Ассизским, и естественно полагать, что параллель эта не была случайной. Впрочем, Гоголю могло прийти в голову и другое имя — имя Григория Сковороды. В любом случае бездомный образ жизни, постоянная жизнь под чужим кровом, принципиальный отказ от быта в сочетании с наивным и многих раздражавшим, казавшимся даже нескромным убеждением в своем праве поселиться в чужом доме отчетливо воспроизводили идеалы странствующей, нищей святости, на которую имеет право тот, кто пророчествует во имя Господа или юродствует во Христе. Можно было бы вспомнить также, какие муки причиняло Льву Толстому сознание того, что он живет не так, как проповедует.

Голос высшего авторитета звучит в поэзии XVIII в. не только в политических или протестующих, переосмысливших псалмах. Он, с одной стороны, ощущается в интонациях космической поэзии от Ломоносова до Боброва, где мощными чертами ветхозаветного Творца наделяется Закон Природы, с другой — в прении Бога и человека («Ода выбранная из Иова»), закладывающем традицию спора о «правде на земле» и «выше».

Подводя итоги сказанному, нельзя не заметить, что Бог, у которого литература XVIII в. заимствует свой авторитет, — это грозный ветхозаветный Бог, и библейская поэзия этой эпохи вся отмечена чертами мощи и гнева. Это был внецерковный Бог, вполне совместимый с идеями деизма и позволявший сохранить традиционную бинарную модель культуры. Сложнее обстояло дело с собственно христианскими идеалами.

Идущая от античной культуры идея гуманности вошла как неотъемлемая часть в европейскую христианскую цивилизацию. Однако исторически отношения христианской и гуманистической традиций складывались порой очень сложно. От Ренессанса до Просвещения складывалась концепция замены богочеловека человекобогом, обожествления прекрасной природной сущности человека, утверждения его предназначенности земному счастью. От слов Руссо: «Все прекрасно, выходя из рук Творца, все портится в руках человека» — до крылатой фразы Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета» — проходит единая нить гуманистической культуры Просвещения. В XVIII в. идеи терпимости и человеколюбия, развиваемые просветителями сознательно и активно, противопоставлялись христианству как философия права человека на земное счастье. В основу этики клался разумно понятый эгоизм неиспорченной социальными институтами и предрассудками человеческой личности. Однако «антихристианский» не означало «антирелигиозный». Число атеистов не только в русской культуре XVIII в., но и в культуре французского Просвещения относительно невелико. Гораздо чаще мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, бог ведает каким образом умешавшимися в головах русских людей XVIII в. Но идеи природного равенства людей,

врожденной свободы человеческой личности, веры в человеческий Разум, неприязненного отношения к предрассудкам, веры в неизбежность грядущего «братства человеков» оказывали мощное воздействие на умы. На этой основе формировалось стремление отделить христианство от церковности и вычленить в нем гуманистическое ядро. Это сделалось особенно заметно, когда в 1820-е, а для России в 1830-е гг. идеи Просвещения стали перерастать в «новое христианство» Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX в. Именно та культурная традиция, которая выступала в XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX в. торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа.

А. И. Герцен писал в 1838 г. Огареву: «Обновленья требовал человек, обновленья ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос»<sup>9</sup>. Свою эпоху Герцен считает временем реализации подлинных идеалов христианства, а не исторических его искажений. Грядущее обновление — «это человечество сплавившееся — Христос, это его второе пришествие»<sup>10</sup>. «Просто человек» Просвещения — человек в его истинной природной человеческой сущности, человек из народа, и Христос начинают отождествляться. Аполлон Григорьев писал:

...на кресте распятый Бог  
Был сын толпы и демагог<sup>11</sup>.

Чрезвычайно интересна история работы А. Иванова над образом Христа в картине «Явление Мессии народу». Благодаря обилию подготовительных вариантов, мы можем восстановить весь трудный процесс создания. В основу создания фигуры Христа берется образ Аполлона Бельведерского. Он как бы воплощает идеальную норму человеческой личности, «человека вообще» — исходную и конечную точку пути человека к совершенству. Этот образ он синтезирует с копиями-заготовками с гигантского портрета Христа-Пантократора в мозаичном алтаре собора в Монреале (Сицилия, вблизи Палермо) и с портретами простолюдинов (и простолюдинок!), зарисовываемыми в предместьях. Христос сливает в себе «прекрасного человека» (выражение Гоголя), грэзного Бога и простолюдина (характерно стремление синтезировать мужские и женственные черты лица). Аналогично строится и работа над образом раба: в основу кладутся «копии с антиков» («Танцующего фавна», «Кентавра»), а затем начинается поругание образа «прекрасного человека»: голова покрывается струпьями, глаза воспаляются, один из них выдавливается, на шею надевается веревка — Человек превращается в раба.

Именно по мере перерождения просветительских идей в социально-утопические в самой концепции все явственнее проступают черты религиозной доктрины и все более актуализируется образ Христа. Это чутко почувствовал Чаадаев, писавший Пушкину: «У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общ(ества)], моего старого общества (...). Смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесет нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже» (XIV, 438—439).

<sup>9</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961, Т. 21. С. 23.

<sup>10</sup> Там же. С. 159.

<sup>11</sup> Григорьев Ап. Избр. произведения. Л., 1959. С. 118. Демагог — здесь в соответствии с точным значением слова — водитель народа.

Тенденции эти с демонстративной показательностью преломились в творчестве Пушкина. Начиная с середины 1820-х гг. и особенно после 14 декабря 1825 г. мысль его все более обращалась к истории. Г. А. Гуковский и вслед за ним Б. В. Томашевский показали, что творчество Пушкина с этих пор проходило под знаком историзма. «Историзм предполагает понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм»<sup>12</sup>.

Историческое мышление, заставлявшее рассматривать историю как закономерный процесс, развивающийся в строгой смене причин и следствий, неизбежно приводило к «примирению с действительностью», что означало, с одной стороны, уважение к реальности, требование строгой объективности в искусстве и историософии, а с другой, отрижение критики действительности, признание совершившегося как неизбежного. Исторический факт есть не только реальность, но и ее оправдание. Тесно связанный с гуманистической традицией Просвещения, Пушкин не был глубоко захвачен этими идеями. Но все же они ощущаются в «Полтаве», VII главе «Евгения Онегина» и политической поэзии периода польского восстания.

Однако «примирительные» настроения и призывы взглянуть на историю «взглядом Шекспира» встречали в собственном сознании Пушкина противодействие. В черновиках VI главы, которые писались в 1826 г., он признавал: «Герой, будь прежде человек» (VI, 411). В неоконченном переводе из Соути (1829) гимна домашним божествам («Еще одной высокой важной песни...») он в качестве «первой науки» для человека назвал «Чтить самого себя» (III, I, 193). Первенство исторической закономерности и приоритет человеческого достоинства боролись в его сознании. Наконец этот конфликт нашел разрешение в стихотворении «Герой»:

Оставь герою сердце! Что же  
Он будет без него? Тиран... (III, I, 253).

Но и исторические исследования будили у Пушкина противоречивые чувства. Само изучение истории не способствовало примирительным настроениям. В истории Пушкин открывал для себя кровавые и непримиримые противоречия, трагизм которых заключался в том, что каждая из враждующих сторон обладает своей непререкаемой правдой, исключающей примирение и компромисс. Так, убедившись при изучении восстания под руководством Пугачева в том, что и дворянский, и крестьянский лагери руководствовались каждый своей правдой, своей логикой, своими представлениями о справедливости, безупречными с внутренней точки зрения, он пришел к выводу о невозможности примирения между этими мирами. А знакомство с документами и свидетелями раскрыло для него картины взаимной жестокости, достигающей ужасающих форм и размеров.

Впервые интерес к непримиримым конфликтам истории обнаружился у него во время путешествия на Кавказ и в Закавказье в 1828 г. В эпилоге «Кавказского пленника» он воспел завоевание Кавказа (такой взгляд совпадал в те годы с позицией большинства декабристов). Но теперь он взглянул на дело другими глазами. Он писал: «Черкесы нас

<sup>12</sup> Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961. Кн. 2: (1824—1837). С. 155.

ненавидят и Русские в долгу не остаются — Мы вытеснили их из привольных пастбищ — аулы их разрушены — целые племена уничтожены» (VIII, 2, 1034). Бесполезность кровавой борьбы, основанной на взаимной вражде, показана в парадоксальном для батальной поэзии стихотворении «Делибаш». Вместо требовавшихся от него «мадригалов» «на бой или на бегство персиян» (VI, 371) он написал стихотворение о бессмыслиности взаимных убийств. Стихотворение начинается с резкой противопоставленности двух пространств — враждебного, «лагерь их», и «нашего»:

Перестрелка за холмами;  
Смотрит лагерь их и наш... (III, 1, 199)

На нейтральной полосе, разделяющей лагери, происходит схватка. Несмотря на сразу же заявленное разделение пространства на свое и чужое, взгляд автора отстраненно-эпический, оба полюса действия эмоционально уравнены.

«Толстовским» взглядом смотрит поэт на «врага» (делибаш) и «нашего» (казак). Отношение к схватившимся в единоборстве удальцам подчеркнуто одинаковое. Им дается одинаковое предупреждение, и их ждет одинаковый конец:

Мчатся, сшиблись в общем крике...\*  
Посмотрите! каковы?..  
Делибаш уже на пике,  
А казак без головы (III, 1, 199).

Пушкин был лично храбрым человеком и понимал «упоение в бою». В арзумском походе он не удержался и в штатском костюме, безоружным, бросился в бой вместе с атакующей кавалерией. Однако это была первая реальная война, которую он видел, и он увидел ее глазами Стендоля и Толстого. Примиренно «историческому» взгляду препятствовало чувство бессмыслицы происходящего. Ни во взаимной ненависти черкесов и русских, ни в кровавом взаимоистреблении русских и турок он не мог увидеть «высшего смысла», как не увидал его позже во взаимном истреблении русских дворян и крестьян.

В этом отношении знаменательным представляется его замысел «переписать» свою первую кавказскую поэму — «Кавказского плениника». Он задумал поэму «Тазит»<sup>13</sup>. Здесь патриархальная этика, обычай кровной мести должны были столкнуться с гуманизмом черкеса-христианина, воспитанного в традициях европейской христианской культуры.

Христианство и его историческая роль связываются в сознании Пушкина с исторической миссией европейской культуры в ее будущем, преображенном облике. Россия может быть на Кавказе носительницей идей насилия и приносить народам Востока грубое вторжение и разрушение векового уклада. Но Россия — часть Европы, и культура ее — часть христианской цивилизации. Нести эту цивилизацию на Восток — ее историческая миссия. Позже, в 1836 г., публикуя в «Современнике» довольно слабый рассказ Казы-Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопроводил его заметкой, в которой писал: «Любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), видевший вблизи

\* Даже крик общий!

<sup>13</sup> Этой поэме посвящена наша специальная работа, в настоящее время находящаяся в печати.

роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственным, как русский офицер помнит чувства ненависти к России, волновавшие его отроческое сердце; как наконец магометанин с глубокой думою смотрит на крест, эту *хоругвь Европы и просвещения*» (XII, 25). Курсивом Пушкин выделил цитату из «Долины Ажитугай». Еще недавно просвещение с руссоистских позиций бралось под сомнение («Где благо, там уже на страже / Иль просвещенье, иль тиран» — II, I, 333). Теперь оно ассоциируется с крестом — «хоругвью Европы».

К трезво-реалистическому мышлению Пушкина 1830-х гг. прибавляются тона утопизма: непримиримость социальных конфликтов — жестокость самовластья, «русский бунт», «противоположность интересов» ставят общество на край гибели. Им противопоставляется утопический идеал строя, основанного на человечности, милости как принципах управления («Капитанская дочка», «Анджело», «Пир Петра Великого»<sup>14</sup>), утопический идеал свободы, основанной на высших ценностях человеческой личности («Из Пиндемонти»). В этот комплекс органически входят и этические ценности христианства («Отцы пустынники и жены непорочны...»). Историзм мышления Пушкина проявляется в том, что христианство органически вписывается им в самый широкий контекст истории мировой культуры. С одной стороны, оно для него основа европейской постанттичной культуры, с другой — отождествляясь с высшими этическими ценностями, представляется высшим, еще не достигнутым ее уровнем<sup>15</sup>. При этом характерно, что конфессиональные вопросы Пушкина, видимо мало волновали.

Между тем, изгнанный из культуры послепетровского типа, вопрос о церкви снова постучался в дверь. С этим не случайно было связано прозорливо отмеченное Чаадаевым восприятие социализма как религии. Именно в этом контексте актуализировалась и проблема церковности. С одной стороны, обострился интерес к католицизму (с положительным или отрицательным знаком — Чаадаев и Тютчев), с другой, пересмотру подвергалась оценка православной церкви (Хомяков, славянофилы). Высокая оценка исторической роли православия и отрицание реформы Петра славянофилами — две неразрывные стороны одного вопроса. Эта проблема породила у славянофилов иллюзию разрыва с петровской традицией и возвращения к якобы прерванному «органическому» развитию. На самом деле, как мы видели, и социализм Белинского, и православие Хомякова в равной мере органически вытекали из противоречивого развития русской послепетровской культуры.

Сжато набросанная нами картина была бы неполна, если бы мы не коснулись по крайней мере еще одного течения русской духовной жизни интересующей нас эпохи.

Дихотомия «Природа — Цивилизация», обостренная в XVIII в. в сочинениях Руссо, сделалась одним из основных структурных параметров послепетровской культуры. В одном случае общественный идеал совпадал с исходной точкой человеческой истории и приравнивался «вышедшей из рук Творца» (Руссо) Природе человека, в другом он переносился в будущее и связывался с длинной историей «очеловечивания человека»<sup>15</sup>. Применительно к интересующей нас проблеме в одном случае этический идеал отождествлялся с простым, даже

<sup>14</sup> См.: Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 330—405.

<sup>15</sup> См. статью «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе» во втором томе настоящего издания.

примитивным, народным сознанием, в другом он воспринимался как плод исторического развития.

Руссоистские идеи, пройдя через горнило романтической трансформации, в контексте русской литературы 1830—1840-х гг. зазвучали по-новому: интерес к массовому, величественному сознанию, народной душе в ее исконных проявлениях породил интерес к архаическим культурам, к доличностному поэтическому творчеству. Этот нечеткий идеал народности соединял в себе представление о грандиозной эпической личности и окружающей ее эпической жизни, жизни, которая не противостоит богатырству отдельного человека, а естественно порождает это богатырство.

Этот идеал был внутренне противоречив и в дальнейшем мог получать и, действительно, получал весьма различные истолкования. В нем было скрыто и анархическое отрицание государственности как таковой, и протест против бюрократической государственности, и критическое отношение к европейской цивилизации, и романтическое отрицание романтизма, и многое другое. Отношение его к интересующей нас проблеме было парадоксальным. Идея патриархальности заставляла обращаться к дохристианским эпохам и дохристианской этике. Но одновременно она была связана с переоценкой некоторых коренных идей Просвещения, что оказалось существенным для дехристианизации культуры.

Одним из наиболее одиозных для Просвещения понятий был предрассудок. Он источник всех бед человечества и опора деспотизма. «Неправедная власть» «в сгущенной тьме предрассуждений» — общее место просветительских концепций. Новые представления заменили слово «предрассудок» словами «обычай», «величавая патриархальность древнего быта» (Гоголь) и увидали в них основу народной нравственности. Баратынский смело писал:

Предрассудок! он обломок  
Древней правды...<sup>16</sup>

Интерес к патриархальным культурам определил творчество позднего Жуковского<sup>17</sup>.

Проблема обычая, народной этики, основанной на традиционном укладе, играла большую роль в оформлении различных идеологических тенденций. Но, хотя Гоголь в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским» стремился доказать совместимость гомеровской и христианской этики и даже утверждал, что перевод «Одиссеи» не мог сделать никто, «кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни»<sup>18</sup>, натяжка этих утверждений была очевидна. То же можно сказать и о предпринятых Жуковским переводах «Наль и Дамаянти» и «Рустем и Зораб», напряженном, как показал А. С. Янушкевич, интересе к «Нибелунгам» и т. д.

Парадоксальная параллель: в то время как Пушкин в «Тазите» вводит героя-христианина, отвергающего кровавые патриархальные обычаи ради морали, основанной на европейской христианской цивилизации, Жуковский переводит «Матео Фальконе» Мериме (с текстом-посредником Шамиссо) с сюжетом, воссоздающим ситуацию «Тараса Бульбы».

<sup>16</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. I. С. 204.

<sup>17</sup> См.: Янушкевич А. И. Этапы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 244—273.

<sup>18</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 237.

убийство отцом, следующим суворой традиции патриархальной жизни, сына-предателя. Измена народной этике вызвана в одном случае соблазном любви, в другом — соблазном богатства (подарком), в равной мере разрушительными для вековых обычаяев. Показательно, что эпический мотив боя отца с сыном привлечет Жуковского и в «Рустеме и Зорабе».

Эта тенденция в дальнейшей перспективе приведет к деду Ерошке в «Казаках» и «Хаджи-Мурату», но она же отразится в поисках «народной веры» и различных тенденциях в изучении народного быта.

«Разрыв» петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом эпохи. И, как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную, поверхностную правду. И как каждый возраст «разрывает» с предшествующими, и только поэтому они складываются в целостность истории человеческой личности, в форме «разрыва» люди XVIII в. осмыслили сложный, текущий через пороги истории, но глубоко органический процесс развития культуры, один из аспектов которого мы пытались рассмотреть.

1991

## К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России

Высказывания иностранцев о России и — шире — источниковедческая ценность заметок иностранных наблюдателей о какой-либо стране неоднократно привлекали внимание академика М. П. Алексеева<sup>1</sup>. И ценность, и нередко глубокая ошибочность сведений, которые можно почерпнуть из этих текстов, неоднократно отмечались исследователями. Дело в значительной мере сводится к тому, чтобы подходить к источникам этого типа как к текстам, нуждающимся в дешифровке, своеобразном раскодировании, которое должно предшествовать цитатному их использованию. Только тогда мы сможем не только отделять верные высказывания от ошибочных, но и в самих этих ошибках, в характере непонимания находить источник ценных сведений.

Наблюдая одну и ту же действительность, иностранец и местный житель создают различные тексты, хотя бы в силу противоположной направленности интересов. Наблюдатель собственной культуры замечает проишествия, отклонения от нормы, но не фиксирует самую эту норму как таковую, поскольку она для него не только очевидна, но и порой незаметна: «обычное» и «правильное» ускользают от его внимания. Иностранцу же странной и достойной описания кажется самая норма жизни, обычное «правильное» поведение. Напротив, сталкиваясь с эксцессом, он склонен описывать его как обычай.

Другим типовым источником ошибок иностранного наблюдателя является невладение сложной многозначностью чужой культуры. Это приводит к буквализму в истолковании явлений, пониманию переносных значений как прямых, снятию иронии и амбивалентных ситуаций.

Учитывая эти и многие другие источники закономерных искажений во впечатлениях иностранных наблюдателей, можно достаточно надежно реконструировать реальность, стоящую за весьма искаженными текстами. Приведем один пример.

Текст, который мы привлечем для «дешифровки», весьма специчен. Создатель его — не русский и не иностранец в буквальном, «паспортном» значении этого слова. Это барон Ф. И. Фиркс (1812—1872), пресловутый Шедо-Ферроти, офицер русской службы, получивший образование в петербургском Институте корпуса инженеров путей сообщения, многолетний агент III отделения и наемный публицист русского правительства. Однако это лишь внешняя его характеристика. Внутренне же он от рождения до смерти — лифляндец, привязанный к «сособому режиму» прибалтийских губерний. Именно потому, что Россия оставалась

<sup>1</sup> Ряд ценных методологических соображений по данной проблеме содержится в работах М. П. Алексеева: «Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей XIII—XVII вв.» (1932, 1936, 1941), «Английский язык в России и русский язык в Англии» (1944), «Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI—XVII вв.» (1947), «Английские мемуары о декабристах» (1964), «Очерки по истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.» (1964) и других.

мля него страной, на которую он смотрел с позиции внешнего наблюдателя, он стал удобен правительству для изложения европейским читателям в понятных им формах и выражениях позиции официозного Петербурга. В этой связи встает более широкая и до сих пор еще не освещенная проблема: изучение обширной группы текстов, которую можно было бы определить как «русская публицистика XIX в. на французском и, частично, немецком языках». Сюда войдут весьма пестрые и разнородные материалы — от изданий Министерства иностранных дел до фальшивок III отделения, от статей Тютчева и Вяземского до брошюр Герцена. И все же общность читательского адресата придает этой литературе известное единство, а необходимость считаться с общественным мнением заставляет даже официозную публицистику говорить языком парламентских прений.

В настоящей заметке нас будет интересовать один отрывок из книги Шедо-Ферроти «Нигилизм в России»<sup>2</sup>, на материале которого мы попытаемся показать возможность извлечения из искаженной картины объективных сведений. В разделе «Рождение нигилизма в России» барон Фиркс проводит мысль о том, что в начале 1830-х гг. все русское общество обожествляло Николая I, император тогда будто бы являлся предметом всеобщего поклонения. Но к 1842 г. недовольство им охватило даже высокие слои общества. Свою мысль автор иллюстрирует двумя примерами.

В 1833 г., когда Фиркс окончил институт и надел свои первые эполеты, он получил приглашение «нанести визит одной из самых любезных и умных женщин Петербурга. Одаренная выдающимся умом и самым независимым характером, прекрасно владея словом и обладая весьма редким талантом вызывать собеседника на разговор, г-жа Лиза Х... умела собирать у себя сливки общества»<sup>3</sup>. Явившись однажды в ее салон, автор застал там несколько литераторов, одного гвардейского офицера, несколько дам и замужнюю dochь хозяеки дома. «Князь В... декламировал очень милые стихи, сочиненные им накануне»<sup>4</sup>. Вскоре появилась «новая посетительница — г-жа И..., вдова атамана Донских казачьих войск»<sup>5</sup>. Поскольку г-жа И... прибыла в столицу с целью определить сына в один из военных корпусов, разговор зашел о выборе учебного заведения. «Кн. В..., в свою очередь, заявил, что если она хочет, чтобы ее сын приобрел действительно основательные знания и незаурядное образование, то его следует поместить в Институт инженеров путей сообщения. На это г-жа И... с отвращением воскликнула, что не отдаст сына в заведение, где молодые люди подвергаются телесным наказаниям, и рассказала случай, как один из воспитанников института, сын сослуживца ее мужа, был наказан розгами за пустяковое нарушение дисциплины».

Автор, который только что покинул стены этого учебного заведения и был свидетелем описанной истории, вмешался в разговор. Он рассказал, что часть 1-й роты в ответ на приветствие ее командира генерала Шефлера: «Здорово, ребята!» — демонстративно промолчала, и генерал представил дело начальнику как открытый бунт, а император, вопреки статусу, дарованному институту Александром I, приговорил пятерых

<sup>2</sup> Schédo-Ferroti D. K. Études sur l'avenir de la Russie. 9-e étude: Le nihilisme en Russie. Berlin; Bruxelles, 1867.

<sup>3</sup> Ibid. P. 15—16 (оригинал здесь и ниже по-французски).

<sup>4</sup> Ibid. P. 16.

<sup>5</sup> Ibid. P. 17.

«зачинщиков» к наказанию розгами. Свой рассказ Фиркс закончил следующей сентенцией: «Не может быть, чтобы император не чувствовал, что зашел слишком далеко, утверждая приговор, нарушающий закон (статус корпуса, внесенный в кодекс, имел силу закона. — Ю. Л.), и не отменив предварительно этого закона. Бессспорно, что его величество, если бы его лучше информировали, не допустил бы такой погрешности, на которую его толкнули неточные рапорты подчиненных»<sup>6</sup>.

Фиркс сообщает, что вначале его речь была встречена знаками живого интереса, но после заключительных слов воцарилось гробовое молчание, за которым последовало несколько минут натянутого разговора, и все гости поторопились покинуть дом г-жи Х... Когда сам Фиркс попытался в смущении улизнуть, хозяйка задержала его и наедине произнесла следующее: «Я вас не осуждаю за то, что вы думаете подобным образом, но я не могу вам простить, что вы говорите такие вещи. Если вы обладаете умом, который вам приписывают, как могли вы не заметить энтузиазма, с которым публика принимает все, что исходит от императора? Как вы не поняли, что теперь модно восторгаться им? Что бы ни сделал император, общество ему рукоплещет, а общество не любит противоречий. Когда вы говорите о решении, принятом императором, недопустимы не только — упаси боже! — непочтительные выражения. Князь В... получит нервный припадок, если в ваших словах не будет достаточно восхваления»<sup>7</sup>. Далее г-жа Х... подчеркнула, что в глазах посетителей ее салона, осуждая императора, нельзя прослыть ни отважным, ни опасным, а разве что смешным.

После этого эпизода автор уехал из столицы на девять лет и вернулся в Петербург лишь в 1842 г. Здесь он сразу же встретил своего знакомца, адъютанта императора полковника Б..., который пригласил его к себе на обед. В доме Б... Фиркс попал в круг лиц, близких к правительству: генерал-адъютант граф С..., жандармский генерал Д..., князь К..., граф Т..., сенатор Ж... Автор, повторявший в уме урок, некогда прочитанный ему г-жой Х..., был потрясен направлением разговора.

«Когда все расселись за столом и шум, неизбежный в начале обеда, понемногу утих, г-жа Б... обратилась к гостю, который явился последним (капитану того же полка, что и полковник Б..., и тоже адъютанту императора) и спросила его о причине опоздания.

— Я присутствовал на смотре, который император делал Преображенскому полку, — сказал капитан, — а так как некоторые построения пришлось повторять до трех раз, все это продлилось дольше обычного.

— Как, — спросил генерал Ж..., — император снова инспектировал преображенцев? Но ведь он же устроил им смотр на прошлой неделе.

— Что вы хотите, — заметил граф С..., — это сделалось какой-то манией. Император не знает другого времяпрепровождения, как играть в солдатики. Гвардия сыта по горло учениями и смотрами!

— Это поглощает его целиком, и у него уж не остается времени на другие дела, — добавил сенатор Ж... — Вот уже восемь дней как министр юстиции напрасно добивается аудиенции, чтобы получить высочайшие разволюции по ряду дел, которые рассматриваются в сенате.

— Если и дальше так пойдет, все придет в упадок, — заметил с другого конца стола кн. К... — В Министерстве внутренних дел мы

<sup>6</sup> Schèdo-Ferroti D. K. Op. cit. P. 18—19.

<sup>7</sup> Ibid. P. 21

ожидаем иногда неделями высочайших резолюций, которые вообще не прибывают, потому что император занимается только военными.

— На это я позволю вам возразить, — заметил граф С... — Император занимается и многими другими вещами, лишь бы они касались его прославленной железнодорожной линии между Петербургом и Москвой.

Эти слова графа С... явились сигналом для всеобщего вопля, который поднялся со всех сторон по поводу так называемой «несчастной идеи московской железной дороги». Все единодушно осуждали это предприятие. Находили нелогичным, что в стране, в которой почти совсем нет шоссейных дорог, сооружают железную. Исчисляли, что на деньги, в которые станет эта «императорская игрушка», можно было бы покрыть всю страну широкой сетью шоссе<sup>8</sup>.

«— Неужели несмотря на все это, — позволила себе заметить г-жа Б..., — несмотря на доказательства столь убедительные, император продолжает настаивать на исполнении этого проекта?

— Сразу видно, что вы не знаете императора, — сказал на это генерал Д... — это самый упрямый из людей, и если он уже вбил что-нибудь себе в голову, вы напрасно будете стараться переубедить его». В заключение этой речи Д..., приведенной, как и весь текст, по-французски, автор добавляет в скобках русскую цитату, воспроизводящую собственные слова генерала: «*Dussiez-vous aiguiser un pieu sur sa tête!*» («хоть кол на голове теши!»)<sup>9</sup>.

Фиркс заключает: «Последнее замечание генерала Ж... довершило мое изумление. Поскольку я не мог допустить, что случай соединил за столом г. Б... только личных врагов императора, я понял, что услышанное мной не личное мнение тех, кто говорил, а выражение идей, господствующих в петербургском обществе»<sup>10</sup>.

Таким образом, наш автор убежден, что в 1833 г. он находился в обществе пламенных поклонников Николая I, а в 1842 г. угодил чуть ли не в стан мятежников. И это, полагает он, показатель общего состояния петербургского общественного мнения.

Для того чтобы подвергнуть приведенный текст анализу, прежде всего следует раскрыть весьма прозрачные сокращения имен. Г-жа Х... — это, конечно, Елизавета Михайловна Хитрово, князь В... — П. А. Вяземский, г-жа И... — жена (еще не вдова; здесь Фиркс ошибся в датах, что с ним часто случалось, например, он писал: «мятеж 14 декабря 1826 (!) года») атамана донских казаков генерал-лейтенанта В. Д. Иловайского. Облик этого салона, его ясно выраженный оппозиционный характер достаточно выяснены в пушкинianе<sup>11</sup>. Жена донского атамана Иловайского также вряд ли была в восторге от Николая I, если вспомнить, что муж ее, подавший в 1826 г. специальную записку о положении на Дону, был обвинен Чернышевым в «суждениях вольнодумных»<sup>12</sup> (среди авторов записи был сотник В. Д. Сухоруков, причастный к делу декабристов и по

<sup>8</sup> Schédo-Ferrotti D. K. Op. cit. P. 22--24.

<sup>9</sup> Ibid. P. 26.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> См.: Ильин H. B. Пушкин и Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832. Л., 1927. С. 185—195; Лотман Ю. М. Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина»: (Письмо Е. М. Хитрово к неизвестному издателю) // Временник Пушкинской комиссии, 1962. М.; Л., 1963. С. 52—57.

<sup>12</sup> Русская старина. 1875. № 4. С. 712.

распоряжению Николая I поставленный под «бдительный надзор»<sup>13</sup>), стал жертвой следствия и вынужден был выйти в отставку. Офицеры из его ближайшего окружения были разжалованы, некоторые — сосланы на Кавказ<sup>14</sup>.

Для того чтобы понять подлинный смысл слов Е. М. Хитрово, сказанных барону Фирксу, следует помнить, что люди, собиравшиеся в ее салоне, чувствовали себя на подозрении и учитывали постоянную возможность проникновения в их круг правительственные агентов. Особенно опасным было положение П. А. Вяземского, только что написавшего пущенную им по рукам и доведенную до сведения правительства смелую записку «О безмолвии русской печати». Вяземский зондировал возможность добросовестного сотрудничества либеральных кругов с правительством, которое в свою очередь должно было, по его мысли, пойти на уступки общественному мнению, гласности и стонущей в цензурных тисках литературе. Записка была направлена в окоправительственные сферы через бывших арзамасцев Полетику, Дацкова и Блудова. Можно было не сомневаться, что давний неприятель Вяземского Бенкendorf встанет в оппозицию к этим проектам, и следовало опасаться каверз с его стороны, включая и провокации.

В этих условиях появление молодого, никому не известного офицера, который сразу начал публично произносить крамольные речи, могло быть истолковано самым неблагоприятным образом. Интересно, что Е. М. Хитрово сочла необходимым в первую очередь заверить либерального молодого человека в полной лояльности Вяземского. Однако, не опасаясь за себя лично и не зная точно, с чем имеет дело — с неопытностью или провокацией, — она в осторожных выражениях дала понять собеседнику, что в душе сочувствует либеральным настроениям (за недостатком места мы опустили мнение ее о воинской части и телесном наказании солдат, особенно интересное в устах дочери Кутузова), и одновременно резко осудила его болтливость. Таким образом, если бы собеседник оказался подосланным агентом, ее речь прозвучала бы как утверждение лояльности посетителей салона, и в первую очередь опального Вяземского. Если же перед ней был неопытный юнец, ее речь могла прозвучать уроком, как следует держать себя оппозиционно настроенному человеку в Петербурге 1833 г.

Так дешифруется сцена поклонения Николаю I в начале 1830-х гг. Что же стоит за сборищем оппозиционеров, в которое Фиркс попал в 1842 г.? Прежде всего, кто такой хозяин дома? Фиркс характеризует его как «человека очень богатого, женатого на дочери<sup>15</sup> одного из самых богатых землевладельцев империи. На его обедах, по его словам, бывали «лица», наиболее приближенные к престолу, «министры» и «вельможи высшего ранга»<sup>16</sup>. Инициал «Б» в сочетании с указанием на службу в гвардии, чин полковника и звание флигель-адъютанта позволяет с уверенностью определить, что речь идет об А. П. Бутурлине<sup>17</sup>. Бутурлин был любимцем Николая I, который поручал ему почетные (например, вручение Дибичу от имени царя фельдмаршальского жезла), а порой и щекотливые миссии (например, миссия его при великом князе

<sup>13</sup> См.: *Восстание декабристов: Материалы*. Л., 1925. Т. 8 (Алфавит декабристов). С. 182.

<sup>14</sup> См.: *Фадеев А. В. Россия и восточный кризис 20-х годов XIX века*. М., 1958. С. 192.

<sup>15</sup> Schédo-Ferroll D. K. Op. cit. P. 22.

<sup>16</sup> См.: *Милорадович Г. А. Список лиц свиты их императорских величеств с царствования императора Петра Великого по 1886 г.* Киев, 1886. С. 113.

Константине Павловиче в 1830 г., бесспорно, была связана со стремлением Николая I иметь около брата, к которому он относился с недоверием, безусловно преданного себе человека). Незадолго до описанной беседы, в 1841 г., Бутурлин получил от императора поручение подавить волнения крестьян в Лифляндии и весьма успешно с ним справился.

Еще более колоритна фигура жандармского генерала Д... Это, конечно, управляющий III отделением и начальник штаба корпуса жандармов Л. В. Дубельт. Характеристика гостя С... как генерал-адъютанта в сочетании с графским титулом определяет, что речь может идти только о графе Александре Григорьевиче Строганове, который именно в это время занимал должность управляющего Министерством внутренних дел. Сенатор Ж..., по всей вероятности, М. Н. Жемчужников, который в молодости был адъютантом Аракчеева, а с начала николаевского царствования служил в корпусе жандармов. В 1831 г. он начальствовал над всей военной полицией действующей армии. Позже он был назначен петербургским гражданским губернатором и в этой должности заслужил особое благоволение Николая I.

Таков круг лиц, беседу которых довелось слушать Фирксу. Ясно, что он находился в кругу особ, взысканных императорскими милостями и составляющих бюрократическую элиту околоправительственных кругов, особенно отмеченную связью с корпусом жандармов и Министерством внутренних дел. Здесь, в присутствии самого Дубельта, можно было не бояться случайных соглядатаев. Фиркс не понимал, что в стране, лишенной права иметь и выражать свое мнение, право на критику превращалось в прерогативу высшей бюрократии, и им дорожили как своеобразным знаком избранности. Барон, конечно, заблуждался, когда думал, что русское общество могло выражать то же мнение, что и Дубельт в избранном кругу высоких чиновников. Того свободоязычия, которым щеголяли собеседники Фиркса, нельзя было в те годы услышать даже в кружке Белинского, где, как свидетельствовал Тургенев, «предметы разговоров были большей частью нецензурного (в тогдашнем смысле) свойства, но собственно политических прений не происходило: бесполезность их слишком явно била в глаза всякому»<sup>17</sup>. Конечно, показания Тургенева можно было бы скорректировать рядом других источников, которые подтвердили бы, что и в антиправительственных кругах происходили «политические прения». Однако здесь отсутствовало щегольство ими как корпоративной привилегией.

Фиркс как свидетель находился в особо выгодном положении: для собеседников он был «свой» — в нем не видели иностранца, поскольку он был офицером русской службы, его не считали чужим, поскольку, как можно полагать, он уже находился в определенных отношениях с III отделением. Вместе с тем разница в чинах и служебном положении между ним и остальными гостями была столь велика, что его не замечали. Словом, его не воспринимали как стороннего наблюдателя, и бутурлинские гости чувствовали себя вполне по-домашнему. Но по своему внутреннему ощущению он был иностранцем, для которого любая обыденная сцена любопытна, ибо непонятна.

Как иностранец, владеющий чужим языком, он понимал слова, но не понимал pragmatику, отношение говорящих к своим словам. В салоне Хитрово мысли надо было маскировать, потому что за них можно было

<sup>17</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем.: В 28 т. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 49—50.

жестоко поплатиться. В тесном кругу высших дельцов III отделения и Министерства внутренних дел сохранять маску официальности означало ставить себя в положение или низшего, который не смеет быть искренним, или потенциального интригана, ханжи и плохого товарища<sup>18</sup>.

Фиркс не понимал глубокого цинизма николаевской государственности, элита которой наслаждалась возможностью «дома» не разделять те самые идеалы, ради которых она обрекала Россию на безмолвие. Нарисованная им сцена замечательна как свидетельство глубокого внутреннего кризиса николаевской империи, но она неверна по выводам.

Барон Фиркс был внутренне глубоко чужд русскому обществу, и заблуждения его не были случайны: не владея условностями социального поведения различных групп современной ему России, он при истолковании наблюдавшихся им сцен снимал социальный метафоризм. Поэтому он увидел друзей императора в оппозиционных интеллигентах, а врагов — в будирующей бюрократической элите. Однако искаженный текст при выявлении коэффициентов искажения также может превратиться в ценный исторический источник.

1976

<sup>18</sup> Сказанное не отменяет и другой стороны вопроса — бесспорного факта как эволюции политики Николая I, так и изменения в отношении к нему русского общества.

## Поэтический мир Тютчева

Творчество Тютчева не обойдено вниманием исследователей. Начиная с известной статьи Некрасова «Русские второстепенные поэты» и вплоть до наших дней литература о его жизни и творчестве не перестает расти. К 1973 г., согласно указателю И. А. Королева и А. А. Николаева, она насчитывала 2585 названий. Среди них — несколько десятков превосходных работ, знакомство с которыми необходимо каждому, кто интересуется творчеством поэта<sup>1</sup>. О Тютчеве сказано много, и много сказано хорошо. Однако, знакомясь с богатой тютчевианой последних трех десятилетий, нетрудно заметить, что в фундаменте ее лежат небольшие по объему труды трех авторов: Л. В. Пумпянского, Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Статья Л. В. Пумпянского «Поэзия Тютчева», опубликованная в сборнике «Урания: Тютчевский альманах» в 1928 г., обосновала подход ко всему поэтическому наследию Тютчева как к единому тексту, парадигме вариантов глубинной смысловой структуры. «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 ее особенностей». И далее: «Вся небольшая книжка стихов Тютчева представится (...) системой нескольких таких «гнезд», которые, если бы были расположены в порядке развития одной (романтической) идеи, дали бы полную, хотя и крайне сжатую систему теоретического романтизма»<sup>2</sup>. Л. В. Пумпянский выделил основные темы Тютчева, как они виделись исследователю, с явной ориентацией на философскую систему Шеллинга, в которой он видел квинтэссенцию «романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество»<sup>3</sup>. Л. В. Пумпянский глубоким анализом стиля Тютчева превратил гипотезу о причастности его к традиции Державина в доказанный историко-литературный факт. Место Тютчева в литературном процессе раскрывалось как производное от столкновения культурных традиций, а это

<sup>1</sup> Кроме сохранивших свою ценность высказываний о поэзии Тютчева Некрасова, Тургенева, Толстого, Чернышевского, Добролюбова, Ап. Григорьева и Фета и ценной, хотя и тенденциозной, биографии И. Аксакова, здесь следует отметить работы Вл. Соловьева, С. Франка, Д. С. Дарского, ряд статей В. Брюсова, А. Блока и А. Белого, а из более поздних — исследования К. Пигарева, В. В. Гиппиуса, Л. Я. Гинзбурга, небольшую, но исключительно ценную статью Г. А. Гуковского о Тютчеве и Некрасове (проблема, поставленная еще Мережковским), статьи Б. Я. Бухштаба, Я. О. Зунделовича, Н. Я. Берковского. Из обильной, но разнокачественной тютчевианы последних десятилетий хотелось бы указать на книги В. Н. Касаткиной, статьи Е. А. Маймина, диссертацию и статьи Л. П. Новинской, статьи Л. М. Бинштока, Л. М. Щемелевой, К. Г. Исупова, А. А. Николаева, В. А. Грехнева.

<sup>2</sup> Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах, 1803—1928. Л., 1928. С. 9 и 15.

<sup>3</sup> Там же. С. 14.

последнее объясняло сложное своеобразие поэтической семантики его творчества: «Историко-литературный опыт говорит, что чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее оказывается встреча тех элементов, которые, нейтрализовавшись, его сложили». Творчество Тютчева, по оценке Пумпянского, — «сплав Шеллинга с Державиным», «соединение несоединимых: романтизма и барокко»<sup>4</sup>.

Небольшая статья Б. М. Эйхенбаума «Письма Тютчева» была откликом на публикацию писем поэта ко второй жене и появилась в кн. 3 «Русской мысли» за 1916 г. Позднее была перепечатана в его сборнике статей «Сквозь литературу» (1924). Написанная еще в «доопоязовский» период, статья выдвигала тезис исключительной важности, предвосхищавший бахтинскую идею хронотопа. Считая, что предметом изучения должна быть поэтическая онтология, картина мира, определяющая художественное мировосприятие поэта, Б. М. Эйхенбаум, не без влияния С. Франка, ставил задачу создания эстетики, которая «копируется на онтологию». «Преградой для взора художника, всматривающегося в сущность мира, стоит область пространственно-временных отношений»<sup>5</sup>. Данный исследователем краткий набросок специфики пространства и времени у Тютчева оказался настолько содержательным, что в дальнейшем смог быть преобразован последующими авторами в статьи и даже целые книги<sup>6</sup>.

Ю. Н. Тынянов решительно отнес Тютчева к архаистам. Одновременно он выдвинул положение о принципиальной фрагментарности лирики Тютчева, что означало одновременно складывание лирических фрагментов в единый большой текст, уничтожение и восстановление большой эпической традиции XVIII в.: «Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах»<sup>7</sup>. Пробным камнем концепции «архаизма» Тютчева должен был стать вопрос отношения его творчества к Пушкину и пушкинской традиции. Тынянов ответил на него в статье, в которой методологическая правота оказалась в противоречии с историко-литературной достоверностью. К сожалению, именно этот аспект получил наибольший отклик у последователей и противников. При этом речь шла не об оценке общих теоретических основ идеи Тынянова, а о тыняновской формуле отношения Пушкина к Тютчеву, воспринятой как факт истории литературы, чем она, конечно, не является. Подобно тому как теоретическая идея, лежащая в основе книги Бахтина о Рабле, глубока и плодотворна, несмотря на очевидную уязвимость историко-литературной ее реализации применительно к Рабле, смысл статьи Тынянова «Пушкин и Тютчев» — совсем не в исследовании отношений Пушкина и Тютчева. Это особенно заметно на эпигонах, которые, не разделяя тыняновской методологии, создают те или иные версии причин «великого спора», которого не было.

Названные выше работы оказали глубокое воздействие на все последующее тютчеведение, в том числе и на предлагаемую работу, которую

<sup>4</sup> Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 51, 56—57.

<sup>5</sup> Эйхенбаум Б. М. Письма Тютчева // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 51

<sup>6</sup> Например, в содержательную книгу: Cornillot F. Tiouttchev: Poëte-Philosophe. Lille, 1974. Здесь брошенная Б. М. Эйхенбаумом мысль развивается в духе идей Гастона Башляра (См.: Bachelard G. La poétique de l'espace. París, 1957).

<sup>7</sup> Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 51. См. в том же сборнике: «Тютчев и Гейне» и статью «Пушкин и Тютчев» в сб.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.

следует рассматривать как не претендующее на оригинальность развитие некоторых из упомянутых уже идей.

Взгляд на творчество Тютчева как на единый текст в достаточной мере утвердился. Это положение следует, однако, согласовать с другим общепринятым фактом: постоянным наличием в наследии поэта прямо противоположных решений одних и тех же вопросов. Так, например, в фундаментальном для всей системы противопоставлении «бытие—небытие» исследователь с недоумением останавливается перед страстно выраженной жаждой бытия, с одной стороны, и столь же сильным порывом «вкусить уничтоженья», с другой. То же можно отметить и относительно других наиболее значимых оппозиций, включая и такую, как «Россия—Запад».

Взятое в самом общем виде, явление это не может вызвать затруднений. Самые крайние по своей полярности утверждения, отрицая друг друга, не отрицают общего для них языка. Противопоставление бытия и небытия остается как центральная проблема в обоих случаях. Это разные мысли, но высказаны они на одном языке. Таким образом, следует отделить описание онтологии (по выражению Б. М. Эйхенбаума) тютчевского мира, его языка, от описаний отдельных текстов, которые надлежит рассматривать как сообщения на этом языке. Причем очевидно, что структура языка не предопределяет содержания высказывания, допуская в своих пределах широкую вариативность. Однако столь ясно сформулированные предпосылки практически связаны с рядом трудностей. Если при анализе тех или иных текстов предметом рассмотрения оказывается то или иное стихотворение — текст, — поскольку интерес вызывает не только то, как в нем реализуется система, общая для всей лирики или хотя бы основной ее части, то при построении языка необходимо описывать лежащую за всеми текстами более глубокую инвариантную структуру. Материалом здесь, видимо, будут слова не в тех сцеплениях, которые им дает синтагматика конкретного текста, а в их взаимоотношении в парадигматике тютчевского словаря. Однако при этом следует учитывать, что слова будут извлекаться из текстов и могут оказаться отягченными добавочными, для системы в целом случайными, значениями. Поэтому повторяющиеся значения всегда придется предпочитать уникальным. Выполнить это требование вместе с тем, в силу малого числа текстов, будет не всегда возможно. Кроме того, сам язык — любой, в том числе и тютчевский, — гетерогенен и не представляет собой единой, расположенной в одной плоскости, системы. Угроза «доорганизовать» его в процессе описания, присписать большую жесткость, чем та, которая ему присуща в реальности, — угроза вполне реальная. Наконец, язык Тютчева, как уже неоднократно отмечалось, представляет собой сплав, опирающийся на различные культурные традиции. Так, например, в словарь Тютчева входит пласт традиционно-эмблематических значений. Здесь неизбежен выход за пределы собственно тютчевского мира.

Все сказанное заставляет относиться с большой осторожностью к собственным выводам, понимая неизбежную их относительность.

Центральным вопросом тютчевской картины мира является оппозиция «Бытие — Небытие». Бытие есть некоторое исходное представление, которое выступает в разных обликах, может наделяться многими, часто взаимоисключающими, признаками, но ими не исчерпывается. Чаще всего бытие выступает как существование, сконцентрированное как сиюминутное пребывание в это мгновение в этой точке, непосредственная данность. Эта потребность в бытии здесь и сейчас звучит в письме

А. И. Георгиевскому: «Пустота, страшная пустота. И даже в смерти не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то»<sup>8</sup>. То, что «там» и «где-то», — небытие, пустота. С этим последним определением связано еще одно качество бытия у Тютчева — полнота, заполненность и насыщенность качествами. Отождествление небытия и «где-то» обусловило то болезненное чувство, которое Тютчев связывал с разлукой. Она была для него равна потере, уходу собеседника в небытие. 14 июля 1843 г. он писал Эрнестине Федоровне Тютчевой: «Отсутствие, для того, кто способен его чувствовать, — неизъяснимая загадка»<sup>9</sup>. 22 июля 1847 г.: «Что за отвратительный кошмар это отсутствие». «Что за пытка разлука для души, столь больной, как моя» (13 февраля 1853 г.).\* Отсутствующее не может восприниматься как реальное. Заехав на родину, в Москву, он пишет оттуда Эрнестине Федоровне о своих впечатлениях от родных мест: «Когда я вновь вижу (после разлуки. — Ю. Л.) какие-нибудь предметы, меня всегда поражает их реальность. Впечатление, сохранившееся о них, всегда так бледно и тускло. Воспоминание — только призрак один» (8 августа 1846 г.). И наконец, вспять в письме 18 июля 1852 г.: «Ах, как я ненавижу отсутствующих, которых люблю». В то же смысловое пространство вписывается стихотворение «В разлуке есть высокое значенье...», поскольку «высокое значенье» разлуки здесь равнозначно «высокому значению» смерти. Это относится к той группе стихотворений, в которых в пределах той же оппозиции утверждается превосходство небытия над бытием.

Бытие градуально по степени интенсивности. На одном полюсе находится «жизни некий преизбыток»<sup>10</sup>, на другом — полное уничтожение «человеческого Я»:

Утратив прежний образ свой,  
Все — безразличны, как стихия, —  
Сольются с бездной роковой!.. (I, 130)

Промежуточные звенья заполняются рядом символических образов: дремотой, сном. Особенno велика и разнообразна сфера сна (сон как область соприкосновения со стихией; граница сознательного бытия относится к другому смысловому гнезду). Это и «дремота жаркая» (I, 25), но полная замершей на время жизни, и «бред души, встревоженной во сне» (I, 52), «сон полумогильный» (I, 125), «подо льдистою корой / Еще

<sup>8</sup> Цит. по: Чулков Г. Любовь в жизни Ф. И. Тютчева // Чулков Г. Последняя любовь Тютчева (Елена Андреевна Денисьева). М., 1928. С. 45. Теоретически привлечение материала писем не является вполне корректным, поскольку картина мира связана с жанром и может не совпадать в лирике и эпистолярии. Однако в творчестве Тютчева они обладают удивительным единством, что дает право на равноправное их использование.

<sup>9</sup> Письма Тютчева к Эрнестине Федоровне цитируются по изданию: Письма Ф. И. Тютчева к его второй жене, урожденной баронессе Пфеффель // Старина и новизна. 1914. Т. 18; 1915. Т. 19 (отдельное издание — 1914; 1915). В тех случаях, когда русский перевод писем в публикации 1914—1915 гг. представляется неудачным, письма цитируются в нашем переводе, что специально не оговаривается.

\* Разрыв в пространстве синонимичен разрыву во времени: им противостоит пересечение «здесь» и «сейчас», окруженнное безднами «двух или трех дней» и пространством «иных миров».

<sup>10</sup> Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 59. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

есть жизнь» (I, 58); «Отрадно спать, отрадней камнем быть» (I, 164) — вплоть до представления о своем бытии как о существующем лишь в чьем-то сне:

...мы смутно сознаем  
Самих себя — лишь грезою природы... (I, 225) —

или в туманной мечте:

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли (I, 18).

К этому же тяготеют «лихорадочные грезы» природы (I, 31) и жизнь, которая «грустно тлится» (I, 47).

Итак, один из доминирующих признаков бытия лежит в пространстве «жизнь — отсутствие жизни», полнота жизни и ущербность. В этом смысловом пространстве перемещаются конкретные тексты, вступая в сложную игру с нормами заданного языка, причем особенность поэтики Тютчева заключается в широкой вариативности оценки: то, что в одном тексте выступает как отрицательное, в каком-либо другом наверняка получит противоположную оценку.

Стихотворение «В душном воздухе молчанье...» (I, 59) посвящено полноте льющегося через край бытия. Стихотворение симметрично раздelenо на две части, каждая из которых рисует момент затишья, происходящего от переполненности готовых прорваться жизненных сил, момент перед грозой. Уместно при этом вспомнить, что одна из функций образа грозы, бури у Тютчева связана с символикой обновления и воскресения, перехода достигшего полноты бытия из состояния дремоты к жизни. Символ этот имеет для Тютчева универсальное значение и не ограничивается сферой природной жизни. Так, под впечатлением событий в Севастополе 20 июня 1855 г. он пишет Эрнестине Федоровне из Петербурга: «...эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться <...> нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость. Пока у нас дело еще все так обстоит, как в видении Езекииля: поле все еще покрыто сухими костями. Оживут ли они? Ты, Господи, веси! — Но, очевидно, что для этого понадобится дыхание Божие — дыхание бури»<sup>11</sup>.

Первые два стиха стихотворения задают смысловое противоречие; первый создает образ предельной остановки, затишья, неподвижности: «душный воздух», «молчанье», второй — потенциального взрыва, «предчувствие грозы». Третий и четвертый стихи содержат подряд употребленные две сравнительные степени «жарче» и «звонче». Тютчев часто употребляет эту форму без сравнительного «чем», и она всегда обозначает у него переизбыток, некое добавление к качеству, уже достигшему полноты: «А уж давно, звучнее и полней (после грозы. — Ю. Л.),/ Пернатых песнь по роше раздалася» (I, 32); «Но есть сильней очарованья» (I, 85). В этих случаях сравнение производится не с каким-либо другим, а с этим же самым качеством и может быть сопоставлено с выражениями «жарче жаркого» и «звонче звонкого» или «еще жарче», «еще звонче». В этом смысле запах роз (не сами розы!) и голос стрекозы (не сама стрекоза!) становятся не самодовлеющими, как бы отдельно от целого существующими и наделенными собственным существованием

<sup>11</sup> Поразительно, что слова эти были опубликованы в 1915 г., но никто не обратил на них внимания.

деталями, а знаками жизни, изнывающей от собственной полноты. (ср.: «Мотылька полет незримый...» — I, 175). В этом отношении, как бы снятые крупным планом фетовские оборвавший струну «жук, налетевши на ель» или коростель, который «хрипло подругу позвал», принадлежат совсем другой поэтике<sup>12</sup>.

Во второй строфе возникает образ круга, который описывает охватывающая мир молния. И круг, и молния у Тютчева — знаки полноты, насыщенности жизни.

Люблю глаза твои, мой друг,  
С игрой их пламенно-чудесной,  
Когда их приподымешь вдруг  
И, словно молнией небесной,  
Окинешь бегло целый круг... (I, 85)

Взгляд и молния, «зарницы-зеницы» — устойчивая связь у Тютчева. С ними связан и образ: «Небо, полное грозою» (I, 138) — полнота, насыщенность.

И мир, цветущий мир природы,  
Избыtkом жизни упоен (I, 152).

Третья строфа разделена пополам: первые два ее стиха посвящены преизбытку жизни в природе («В зноином воздухе разлит»), а третий и четвертый, говоря о нем как божественном напитке, разлитом в жилах человека, подготавливают переход к «преизбытку жизни» в человеческом сердце. Стихотворение завершается рифмой «слезы — грозы», утверждающей принципиальное тождество этих миров.

Однако в рамках той же структурной оппозиции лежит и поэтизация ущерба, неполноты, истощения:

Как увядашее мило!  
Какая прелесть в нем для нас,  
Когда, что так цвело и жило,  
Теперь, так немощно и хило,  
В последний улыбнется раз!.. (I, 128)

Теперь уж пусто все — простор везде (I, 170).

Ущерб, изнеможенье — и на всем  
Та кроткая улыбка увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Божественнойстыдливостью страданья (I, 39).

Наконец, и именно этим достигается специфически тютчевское, он утверждает единосущность предельной полноты жизни — любви и предельного проявления небытия — добровольного самоуничтожения:

<sup>12</sup> Именно потому, что стрекоза у Тютчева — не насекомое, а знак всеобщей жизни и синонимична другим ее проявлениям, О. Мандельштам мог избрать этот один лишь раз употребленный Тютчевым образ символом всего его творчества: «Дайте Тютчеву стрекозу, — / Догадайтесь, почему!» (Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974. С. 165.) Ср. также наблюдение К. Г. Исупова: «В природе Тютчева нет персонификаций, там нет птиц, рыб, зверей. Его орлы и лебеди — эмблемы, а не персонажи». Исупов К. Г. Онтологические парадоксы Ф. И. Тютчева: «Сон на море» // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983. С. 26.

Но есть других два близнеца —  
И в мире нет четы прекрасней,  
И обаянья нет ужасней,  
Ей предающего сердца...

(...) И кто в избытке ощущений,  
Когда кипит и стынет кровь,  
Не ведал ваших искушений —  
Самоубийство и Любовь! (I, 147)

Стихотворение начинается с древней антитезы «Смерть и Сон». Но именно потому, что сон занимает в системе Тютчева срединное положение, выступая и как «почти смерть», и (хотя значительно реже) как полнота жизни:

И любо мне, и сладко мне,  
И мир в моей груди.  
Дремотою обвеян я —  
О время, погоди! (I, 160)

Вместо расположенного где-то в середине смыслового пространства противопоставления «смерть — сон» избирается экстремальная оппозиция: полное истощение бытия — добровольный уход из жизни и предельная полнота жизни — высшее напряжение любви, но при этом утверждается их единство: «Союз их кровный, не случайный». Знаменательно, что строки:

И кто ж — когда бунтует кровь  
В поре всесильных увлечений (I, 257) —

Тютчев заменил на:

И кто в избытке ощущений,  
Когда кипит и стынет кровь... (I, 147)

«Кипит» и «стынет» здесь употреблены как синонимы с общим значением «бунтует». Однако в словаре Тютчева «кипит» (гнездо огня, жара, солнца, юга) и «стынет» (гнездо холода, зимы, севера, старости) — крайние антонимы и принадлежат к наиболее значимым противопоставлениям. За ними стоят жизнь и смерть, бытие и небытие, между которыми здесь устанавливается отношение синонимии.

Но бытие у Тютчева может приобретать иное смысловое направление, включаясь в другую оппозицию: «реальное — нереальное». Поскольку в различных идеально-философских традициях реальность может получать разный, порой диаметрально противоположный смысл, меняется и содержание бытия. Реальность может осмысляться как непосредственная чувственная данность, противостоящая различным отвлеченностям:

Нет, моего к тебе пристрастия  
Я скрыть не в силах, мать-Земля!  
Духов бесплотных сладостраствия,  
Твой верный сын, не жажду я (I, 73).

С этим связан «языческий» пласт тютчевской поэзии и дерзко-кощунственные стихи: «“Не дай нам духу празднословья”!» (II, 38). В этом отношении характерно разногласие Тютчева с Жуковским, отразившееся в письме последнему в 1838 г., после смерти первой жены: «Не вы ли сказали где-то: в жизни много прекрасного и кроме счастья,

В этом слове есть целая религия, целое откровение... Но ужасно, нескажанно ужасно для человеческого сердца отказаться навсегда от счаствия<sup>13</sup>. Дочь поэта Анна Федоровна с раздражением записывала в своем дневнике слова об отчаянии, недоступном никаким религиозным утешениям, которое охватило Тютчева после смерти Денисьевой: «Я встретилась с моим отцом в Германии. Он был в состоянии, близком к сумасшествию (...). Позже я его вновь встретила в Ницце. 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, доводя эту мягкую и справедливую по природе душу до раздражительности (...). Я не могла более надеяться, что Бог придет на помощь этой душе, растратившей свою жизнь в земных и беззаконных страстях»<sup>14</sup>.

Однако в текстах Тютчева широко представлено и противоположное истолкование той же смысловой оппозиции. Широкая культурная традиция — ближайшим образом романтическая, для Тютчева актуальная как идущая от Жуковского и немецких романтиков, но исторически значительно более обширная и уходящая в глубь веков, — трактовала именно земную, чувственно данную жизнь как мнимо-реальную, мгновенную и подобную тени. Тютчев писал Э. Ф. Тютчевой: «Хрупкость человеческой жизни — единственная вещь на земле, которой никакие фразы и напыщенные рассуждения не в состоянии преувеличить» (24 августа 1855 г.). И сама мысль, и фразеология: «ничтожная пыль» (I, 10), «тень, бегущая от дыма» восходят к этой традиции. Таким образом, оказывается возможной строфа, полностью составленная из традиционных фразеологических блоков:

Из тяжкой вырвавшись юдоли  
И все оковы разреща,  
На всей своей ликует воле  
Освобожденная душа... (I, 222)

Облегченность этого текста диктуется мадригальным характером стихотворения, однако нет сомнений, что подобный взгляд органически входил в систему Тютчева. Таким образом, реальное оказывалось мнимым, а связанное с ним бытие — формой небытия:

Бесследно все — и так легко не быть! (I, 224) \*

Тогда подлинная реальность (и, следовательно, подлинное бытие) требовала преодоления мгновенности и призрачности человеческого существования. Здесь для Тютчева были возможны две дороги: преодоление своего «я» растворением в объективной стихии природы (активизировалось преодоление субъективности) или в мистической реальности потустороннего существования (преодоление материальности).

Первая тенденция отчетливо звучит в таких текстах, как «Тени сизые смесились...» или «Весна» («Как ни гнетет рука судьбыны...»), вторая —

<sup>13</sup> Русский архив. 1903. № 12. С. 643.

<sup>14</sup> Цит. по: Чулков Г. Последняя любовь Тютчева... С. 63 (оригинал по-французски, перевод наш).

в «Проблеске» и многих других текстах. Каждую из них легко связать с теми или иными философскими учениями. Так называемую первую ставили в зависимость от шеллингианства, пантезма или даже буддизма. Однако следует учитывать, что все формы теоретического самосознания лежат на значительно более поверхностном уровне, чем рассматриваемые нами структуры, поскольку философские системы принадлежат области сознательного самоописания, нас же интересуют спонтанные структуры художественного мышления. Занимающие нас категории имеют настолько общий характер, что легко могут быть обнаружены в самых разнообразных философских системах, но могут восприниматься и вне их. Конечно, оба названные выше тютчевские стихотворения волновали Л. Толстого не возможностью истолкования их в рамках какой-либо философии. Тексты того или иного стихотворения могут выражать те или иные философские концепции, но область художественного языка лежит глубже и принадлежит семиотике культуры и исторической психологии.

Ощущение хрупкости бытия органически связано с отгороженностью «я» от остального мира, чувством, чрезвычайно обостренным у Тютчева. Еще в 1810-е гг. он писал:

И если быть хочу кого,  
То бью себя я самого (II, 16).

Как и в предыдущем случае, противопоставление «мгновенно существующее «я» — вечно существующее «не-я» (конкретизируемое как «природа», «всемирная жизнь») может в разных текстах оцениваться прямо противоположным образом. Так, в стихотворении «Весна» растворение «частной жизни» в жизни «божеско-всемирной», не знающей «страха кончины неизбежной», предстает как расширение и наполнение бытия, то *«sich selbst am kräftigsten empfinden»<sup>15</sup>*, о котором когда-то писал Лафатер Карамзину. В природе разлита «жизнь, как океан безбрежный», и даже то, что она к человеку

...блаженно-равнодушна,  
Как подобает божествам (I, 96), —

не бросает тени на призыв:

Игра и жертва жизни частной!  
(...) Приди, струей его эфирной  
О мой страдальческую грудь —  
И жизни божеско-всемирной  
Хотя на миг причастен будь! (I, 97)

Но в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» акцентируется противоположное: человеческое «я» — лишь «нашей мысли обольщенье» (I, 130), и слияние его с «безразличной стихней» — не расширение индивидуального бытия до мирового, а уничтожение его в бытии бессознательно-стихийном. Возможность подобных вариаций в и у т р и одной смысловой оппозиции определяет сложность смыслового построения стихотворения «Тени сизые смесились...». Первая строфа рисует мир в состоянии некоего промежуточного примирения крайностей: свет и тень, движение и неподвижность, шум и тишина смешались в среднем состоя-

<sup>15</sup> Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщена доктором Ф. Вальдманом, подг. к печати Я. Громом. Спб., 1893. С. 49.

ний: «тени сизые», «сумрак», «гул»\*. Это промежуточное состояние дремоты, скрытого бытия неизменно волнует Тютчева:

И стоит он, околдован —  
Не мертвец и не живой —  
Сном волшебным очарован (I, 153).

Состояние слияния противоречий одновременно нейтрализует оппозицию индивидуального и внеличностного бытия: все вмещается в человека, но и сам он растворяется во всем:

Всё во мне, и я во всем!.. (I, 75)

Однако странным образом это причастие «жизни божеско-всемирной» не вызывает ликования, а отмечено как «час тоски невыразимой!». Смысл этой несколько неожиданной пронзительно-тоскливой строки раскрывается во второй строфе. Речь в этом тексте идет не о расширении индивидуального бытия в мировом, а о его полном уничтожении:

Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай!

Вторая строфа не звучит в унисон с надрывной первой строкой, а, напротив, знаменует уже следующее психологическое состояние: само-забвенное принятие этого растворения. Однако и предшествующее не снято: антиномия сознательно индивидуального и бессознательно стихийного остается для Тютчева нерешимой (вернее, решавшейся многократно и по-разному). Вопрос усложняется тем, что, если сознательный характер индивидуального бытия для Тютчева бесспорен в своей ценности, то само наличие внеличностного сознания остается для него мучительно проблематичным. Тютчев так и озаглавил «Silentium!» стихотворение, ставящее вопрос о наличии в природе свободы воли, т. е. о том, является ли природа сверхличностной личностью или же представляет собой внеличностный и лишенный сознания хаос, сорвался ли камень с вершины «сам собой» (курсив Тютчева) «иль был низринут волею чужой?» (курсив Тютчева). В последнем случае не существенно, была ли эта воля человеческой или божественной, важно, что она не присуща имманентно природе, которая в этом случае оказывается лежащей вне категорий воли и сознания.

Столетье за столетьем пронеслося:  
Никто еще не разрешил вопроса (I, 50).

Однако и в этом случае мы можем отметить в пределах данного смыслового поля всю гамму частных утверждений. Если на одном полюсе природе приписывается хаотическая сущность, то на другом можно указать на тексты, в которых природа выступает как мыслящая и хотящая личность. При всей неясности, вызванной цензурными изъятиями, стихотворения «Не то, что мните вы, природа...», видимо, так следует истолковать строфу:

\* «Гул» у Тютчева неизменно означает энтропию звука. Небытию соответствует не тишина, а именно гул. Слава Наполеона превратилась в «гул» (I, 13); «над спящим градом» стоит «чудный, еженощный гул», «гул непостижимый»:

...Смертных дум, освобожденных сном,  
Мир бестелесный, слышный, но незримый,  
Теперь роится в хаосе ночном... (I, 74)

Не то, что мните вы, природа:  
 Не слепок, не бездушный лик —  
 В ней есть душа, в ней есть свобода,  
 В ней есть любовь, в ней есть язык... (I, 81)

«Не слепок, не бездушный лик» — означает имманентность природе сознательного начала. Особенно важно утверждение наличия свободы, чем материальному универсуму приписывается способность выбирать свое поведение, т. е. иметь волю и сознание. Не менее существенно и указание на язык. Представляется понятным, что образ природы как говорящей личности связывается с наличием в ней внутренней организованности. «Гармония» и «певучесть» связаны:

Певучесть есть в морских волнах,  
 Гармония в стихийных спорах (I, 199).

Однако в тютчевских текстах картина более сложная: хотя природа имеет два лика — хаотический и гармонический, — свой язык, оказывается, присущ обоим. Более того, человек может понимать или не понимать и тот и другой из них: в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» дана природа, у которой есть язык, и те, кто глухи и немы к этому языку:

(...) При них леса не говорили  
 И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,  
 Волнуя реки и леса,  
 В ночи не совещалась с ними  
 В беседе дружеской грозы! (I, 82)

Но глухота — удел лишь некоторой части людей, а не фатальное свойство человека. О Гете сказано: «Пророчески беседовал с грозою» (I, 49). Но это лишь один из вариантов. Весь спектр возможностей выглядит так: природа имеет двойную сущность — гармоническую и хаотическую, человек также наделен «двойным бытием». И гармония и хаос имеют свои языки. Человек может трактоваться как глухой или восприимчивый к языкам природы в целом («Не то, что мните вы, природа...», «На древе человечества высоком...»); как глухой к гармоническому языку природы («Певучесть есть в морских волнах...») или восприимчивый именно к нему (например, «Так в жизни есть мгновения...»); разумное начало человека и разум природы могут находить общий язык:

Так связан, съединен от века  
 Союзом кровного родства  
 Разумный гений человека  
 С творящей силой естества... (I, 102).

Родство это выражается именно в наличии общего языка, в возможности общения и понимания:

Скажи заветное он слово —  
 И миром новым естество  
 Всегда откликнуться готово  
 На голос родственныи его (I, 102).

Однако возможно общение и между хаотической природой человеческой души и природным хаосом:

И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое (I, 118).

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой! (I, 57)

Общение с хаосом, владение его языком — «инстинкт пророчески-слепой» (I, 189). В творчестве Тютчева он облекается в образ водоискательства (П. Я. Берковский указал на связь этого образа с идеями и текстами Шеллинга). Характерно, что и этот образ получает у Тютчева два диаметрально противоположных решения: мнимое общение «безумья жалкого», которое «мнит, что слышит струй кипенье» (I, 34) и подлинное обретение языка тайной природы:

Иным достался от природы  
Инстинкт пророчески-слепой —  
Они им чуют, слышат воды  
И в темной глубине земной... (I, 189)

Наконец, стихотворение «Сон на море» (I, 51) представляет собой как бы своеобразную билингву; два монолога — хаотический монолог бури и гармонический монолог сна, — оба принадлежащие и природе, и человеку, развертываются параллельно и, переплетаясь, образуют своеобразный диалог.

Стихотворение строится как разговор «двух беспредельностей», причем обе стихии существуют и вне и внутри лирического «я»: «две беспредельности были во мне» (курсив мой. — Ю. Л.). «Мир сна характеризуется атрибутами неподвижности и немоты», — пишет современный исследователь<sup>16</sup>. Язык хаоса — это «хаос звуков», это звучащий язык; скалы звучат, как кимвалы, ветры окликаются, валы поют, пучина грохочет. Все это складывается в единый «волшебника вой» и о чем-то повествует. Ср.: «О чём ты воешь, ветр ночной?» Вопрос был бы бесмыслен, если бы подразумевалось, что вой ветра не есть речь стихии. Но «страшные песни» «про древний хаос, про родимый» о чём-то гласят для тех, кто может понять их язык. И не случайно о них говорится в терминах нарративного общения:

*Понятным сердцу языком  
Твердишь о непонятной муке...  
(...) Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой (I, 57; курсив мой. — Ю. Л.).*

Зато этот мир не имеет ни одного зрительного или цветового признака. Язык зрительных образов отдан «волшебно-немому» миру сна, который своей огневицей противостоит «громящей тьме» хаоса. Хаос обладает большей материальной реальностью, но гармонический мир наделен высшей реальностью, в которой конструкция всегда превосходит деструкцию. А в мире сна подчеркнута именно конструктивность. Не случайно здесь на равных основаниях выступают создания человеческого гения:

<sup>16</sup> Исупов К. Г. Указ. соч. С. 23. См. тут же ряд других проницательных наблюдений.

«сады-лавирины, чертоги, столпы» и создания творческой силы природы («зерел тварей волшебных, таинственных птиц»). Сон соединяет «разумный гений человека» с «творящей силой естества».

Двойная природа человека и универсума может получать в художественном языке Тютчева и другую интерпретацию как антитеза земного и небесного, «вещей души» и «сердца, полного тревоги» (I, 163). В этом аспекте небесное получает признак высшей реальности, а земное — игновенности и хрупкости. Растворение в небесном — не исчезновение, а усиление подлинного бытия. Однако и здесь возможны варианты — чудительное разъединение человека с самим собой «на пороге, как бы двойного бытия» (I, 163) или страстная привязанность именно к мгновенному. Присутствующий чаще всего в такой интерпретации элемент смирения частного перед общим роднит ее с другим важным противопоставлением: индивидуальное («западное») — национальное (русское, христианское). Это такие стихотворения, как «Умом Россию не понять...», «Эти бедные селенья...». Первое из них варьирует альтернативу, предложенную Тютчевым в споре с Шеллингом: «Надо преклониться перед безумием креста или все отрицать». Но Тютчев, при всей сложности его мировоззрения и даже при его увлечении столоверчением, не был ни мистиком, ни иррационалистом. В его политических стихотворениях национально-историософических, кабинетного толка размышлений больше, чем мистического экстаза. В письме Эрнестине Федоровне от 1/13 апреля 1854 г. он с четкостью отработанного и дисциплинированного ума формулировал свои убеждения в этом вопросе: «...православная церковь, славянство и Россия — Россия, естественно включающая в свою собственную судьбу оба первые понятия». Характерно ироническое отношение Тютчева (соединенное с глубокой симпатией), которое он питает к славянофилам. В письме жене от 6 июня 1858 г.: «Я только что расстался с обществом очень умных и особенно многоречивых людей, собравшихся у Хомякова. Это всё повторение одного и того же». Тютчеву культурно и психологически ближе Вяземский и даже идеальный противник Чаадаев. Конечно, поэтический мир не адекватен культурной ориентации личности поэта, а тем более его вкусам и бытовым привычкам. Но и полное несоответствие этих сторон единой личности — явление редкое и всегда болезненное, абсолютизировать которое опасно. Очень точно формулировал позицию Тютчева хорошо знавший его Вяземский в письме Жуковскому от 20 июля 1847 г.: «Наконец, вероятно, объяснилася для тебя загадка моя о Тютчеве, и ты виделся с ним. Вот тоже просится охотно в russословы, а сам только и дышет и движется, что западом. Для него день без чтения иностранных газет — день пропащий. Но у этого russословне заключается в распространении нашего политического владычества. Это знамя, под которое хочет он завербовать народы и укрепить за нами еще кое-что из земного шара. Сбыточны ли или нет эти притязания, желательны ли или нет, это другое дело, но, по крайней мере, цель ясна и положительна»<sup>17</sup>. Даже И. С. Аксаков в своей ценной, но весьма тенденциозной биографии не мог скрыть отчужденности Тютчева-человека от мира русской деревни. А строка в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...», посвященном родному Овстругу: «Места немилые, хотя родные» — звучала настолько шокирующее, что Тургенев считал необходимым заменить ее на «Места печальные, хоть и родные» (I, 107 и 248). Можно было бы привести многочисленные примеры из писем

<sup>17</sup> Памятники культуры. Новые открытия: [Ежегодник]. 1979. Л., 1980. С. 58.

к Эрнестине Федоровне, восторженных по отношению к баденской или швейцарской природе (письма от 22 июля 1847 г., 29 июля 1847 г. и другие). («Какая красивая страна! Но смешно стараться передать это словами. Это все равно, что пробовать рассказать музыку»). Пейзажи эти волнуют его «западную жилку» (*sûbre occidentale*). И одновременно в письме от 22 марта 1853 г.: «Грустная вещь — страна, в которой только облака могут напомнить горы». И дальше: «Какая грустная страна, которую я проехал (от Варшавы до Петербурга. — Ю. Л.), и как мог великий поэт, создавший Риги и Женевское озеро, подписать свое имя под подобными низменностями (в подлиннике игра слов: «*gratitudes platiitudes*» — такими плоскостями, пошлостями). Те же настроения можно встретить и в поэзии. Например, «На возвратном пути»:

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом  
Огромной туки снеговой  
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,  
Окутанным осенней мглой...  
(...) Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —  
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,  
В каком-то забытьи изнеможенья,  
Здесь человек лишь снится сам себе,  
Как свет дневной, его тускнеют взоры..  
Не верит он, хоть видел их вчера,  
Что есть края, где радужные горы  
В лазурные глядятся озера... (I, 178—179)

Показательно, что это стихотворение было написано приблизительно в то же время, что и «Эти бедные селенья...», и оба вошли в издание 1868 г. — Тютчев не видел здесь противоречия. Как и в других случаях, его поэтический язык был широк и подвижён и давал возможность в разных стихотворениях варьировать — до противоположного — точки зрения.

Бытие всегда есть бытие в пространстве и времени, и пространство и время (как заметил еще Б. М. Эйхенбаум) — коренные характеристики поэтической онтологии Тютчева. Эти категории не были для Тютчева философскими абстракциями, а входили в его непосредственное каждодневное жизненное самоощущение, переживались им как бытовая реальность. Ощущение это было тем сильнее, что Тютчев не относил, как это делает большинство людей, пространство и время к естественным и, следовательно, незамечаемым категориям бытия. Само наличие их причиняло ему вполне реальное и ощутимое страдание. 26 июля 1858 г. он писал Э. Ф. Тютчевой: «Никто, я думаю, не ощущал больше, чем я, свое ничтожество перед лицом этих двух деспотов и тиранов человечества: времени и пространства». Здесь — существование в этой точке и в это мгновение — единственное для Тютчева бесспорное доказательство своего бытия. Поэтому протяженность времени и пространства становятся синонимами небытия.

Que l'homme est peu réel qu'aisément il s'efface! —  
Présent, si peu de chose, et rien quand il est loin,  
Sa présence, ce n'est qu'un, point, —  
Et son absence — tout l'espace (II, 242).

Характерные для традиции русской поэзии символы — равнина и дорога — вызывают у Тютчева ужас. Русская литература первой половины XIX в. могла бы составить целую антологию, в которую вошли бы и дорожные стихи Пушкина, и лирические отступления Гоголя, и «Родина» Лермонтова.

това, и «Коляска» Вяземского и многое другое. Соединение мотивов дороги (коляски, кибитки, телеги) и окружающей ширы полей — отличительный признак этой поэтической темы. Но напрасно было бы искать имя Тютчева в такой антологии. Простор степей его не прельщает. В 1842 г. он пишет жене: «Краков понравился бы тебе (...). Он представляет также последний живописный пункт для путешественника, отправляющегося на восток, так как сейчас же после этого города начинается грозная равнина — скифская равнина, так часто пугавшая тебя на моей рельефной карте, где она занимает такое огромное пространство. И действительно она не более приятна». Он с ужасом пишет о тяготах дорожной езды по этим равнинам. Это заставляет его, несколько неожиданно, почти с нежностью отзываться о железных дорогах. Захлопнутое пространство железнодорожного вагона ему противно. 8 августа 1846 г. он пишет Эрнестине Федоровне: «Это ужасно быть заключенным три дня и три ночи в катящейся коробке. Тогда сознаешь всю свою глупость». Но в другом письме он признается, что «движение железнодорожного поезда» «приводит его в самое сентиментальное настроение, похожее на сновидение»: «Надо сознаться, что этот пар — великий чародей; минутами движение столь быстро, что в такой мере поглощает и уничтожает пространство, что в душе невольно шевелится некое чувство гордости» (27 сентября 1840 г.). Из более позднего письма: «Железные дороги, соединенные с хорошей погодой, представляют собой к чему подлинно очаровательное. Можно переноситься к одним, не расставаясь с другими. Города подают друг другу руку» (7 июля 1847 г.). Если вспомнить, что для Тютчева разлука — «это как бы сознательное небытие» (13 октября 1842 г.), то очевидно, что уничтожение пространства (образ городов, взявшись за руки!) есть одновременно уничтожение разлуки и усиление тем самым чувства бытия. И еще раз в письме 22 июля 1847 г.: «Нет, не будем бранить железную дорогу. Это чудесное изобретение (...). Для меня же особенно благодетельно то, что она успокаивает мое воображение относительно моего самого ужасного врага — пространства, этого отвратительного пространства, которое затопляет и уничтожает вас на обыкновенных дорогах».

Хомяков в стихотворении «Степи» писал восторженно:

Куда ни взглянешь, нет селенья,  
Молчат безбрежные поля,  
И так, как в первый день творенья,  
Цветет свободная земля<sup>18</sup>.

Поззия больших пространств не чужда Тютчеву, но достаточно обратиться к стихотворению «Русская география», чтобы почувствовать разницу.

Семь внутренних морей и семь великих рек...  
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,  
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная... (II, 118)

Хомякова восторгает безграничность простора, Тютчева — простор границы. Именно граница является предметом его стихотворения: «Но где предел ему? и где его граница?» (II, 118). Это глубоко знаменательно. Чтобы понять смысл этого различия, следует вникнуть в глубокое несовпадение для Тютчева понятий хаоса и небытия. Хаос, буйство стихийных сил, ломка и беспорядок могут выступать у Тютчева как

<sup>18</sup> Хомяков А. С. Стихотворения и драма. Л., 1969. С. 76—77.

творческое и плодотворное начало. Небытие — разрушительно и всепоглощающее. Решающий признак небытия — отсутствие формы (бесформенность) в аристотелевском и кантовском смысле (т. е. отсутствие структуры, непросветленность, энтропия). Поэтому бесформенное пространство — безгранична я степь, «скифская равнина» — небытие. Она поглощает, толпит, обращает в ничто. Государство — это форма пространства в стихотворении «Русская география», его политическая и провиденциональная идея, реализуемая в форме границ.

Понятие формы, оформленности — ключ, который сводит категорию пространства к категории бытия. Это же придает особый смысл тютчевскому пейзажу. С одной стороны, он всегда конкретен в своей географической приуроченности, с другой — возведен к самым общим принципам мироздания, поскольку конкретность места на географической карте, обладание именем собственным (наименованность) также являются частями формы пространства.

Кроме ограниченности, пространство Тютчева характеризуется направленностью, ориентированностью. Оно всегда направлено откуда-то и куда-то. Наиболее значимые ориентации — горизонтальная и вертикальная. Основная ориентация горизонтального пространства Тютчева: Север — Юг. В самом приближенном виде югу соответствует жизнь, движение, интенсивность бытия, северу — сон, постепенное замирание, ослабление бытия вплоть до полного перехода в небытие. В ряде текстов антитеза эта выражена непосредственно («Глядел я, стоя над Невой...», «Вновь твои я вижу очи...» и другие). Здесь «Север-чародей», «север роковой», «в мертвленном покое» (I, 101) кажется «сновиденьем безобразным» (I, 111). Юг — родина. Здесь напрашивается сравнение с известным местом из письма Гоголя Жуковскому из Рима от 30 октября 1837 г. У Тютчева:

Воскресает предо мною  
Край иной — родимый край —  
Словно прадедов виною  
Для сынов погибший рай... (I, 111)

У Гоголя: «...полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. — Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось (ср. у Тютчева: «Здесь человек лишь снится сам себе»; I, 179. — Ю. Л.). Я проснулся опять на родине»<sup>19</sup>. Для Тютчева указание на родство несет семантику таинственных связей между внутренним миром человека и окружающими его стихиями. Однако здесь она осложнена намеком на итальянское происхождение предков, с одной стороны, и мистической семантикой (ср. упоминание «погибшего рая») подлинной — потусторонней — родины человека («святая родина, где жило упование» Жуковского). Отсюда и сравнение «как божества родные» (I, 20).

Юг и Север Тютчев неизменно пишет с заглавной буквы, подчеркивая символический для него смысл этих понятий. Характеристики Юга: «лазурь небесная смеется» (I, 19); «над виноградными холмами / Плынут златые облака» (I, 67); «...небо здесь к земле так благосклонно!» (I, 90); «Юг блаженный» (I, 92); «На золотом, на светлом Юге» (I, 93); «Туда, туда, на теплый Юг» (I, 101). Характеристики Севера: «...так вяло свод небесный / На землю тощую глядит» (I, 31); «Кустарник мелкий, мох

седой / Как лихорадочные грезы / Смущают мертвенный покой» (I, 31); «бесцветный грунт небес, песчаная земля» (I, 37). Песчаная земля, песок обычно в поэзии связываются со смысловыми гнездами «пустыня», «восток», «юг» (ср. у Лермонтова: «В песчаных степях аравийской земли...»). У Тютчева песок отождествляется с бесплодием и парадоксально делается признаком северного пейзажа: «Песок сыпучий по колени <...>/ Какие грустные места!» (I, 38). Север отождествляется с «новидением безобразным», это «Север роковой», он — колдун, усыпляющий природу, — «чародей всесильный» (I, 93), «О Север, Север-чародей / Иль я тобою околдован?» (I, 101). Юг получает признаки дня: шум, яркость, жар, а Север — ночи:

Вновь твои я вижу очи —  
И один твой южный взгляд  
Киммерийской грустной ночи  
Вдруг рассеял сонный хлад... (I, 111)

Однако и в данном случае мы сталкиваемся со смысловой инверсией: Юг может интерпретироваться как полюс зла. Особенно знаменательно стихотворение «*Mal'aria*». Здесь сконцентрированы все признаки Юга: «радужные лучи», «высокая, безоблачная твердь», «теплый ветр», «запах роз» — «и это все есть Смерть!» Типичные признаки Юга и Дня могут попадать в поле негативных оценок (Север никогда не попадает в аксиологически положительное поле!\*):

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!.. (I, 65)

Почти дословное повторение этих мотивов в стихотворении

О, этот Юг, о, эта Ницца!  
О, как их блеск меня тревожит! (I, 193) —

доказывает, что узко биографическое толкование не исчерпывает смысла последнего.

В порядке такой же смысловой инверсии «песок» может сделаться деталью тютчевского южного пейзажа, если в нем надо подчеркнуть бесплодность: так, в стихотворении «Безумие» рядом с «землею обгорелой», сравнением небесного свода с дымом, «под раскаленными лучами» солнца — в этом уникальном для Тютчева пейзаже — появляются и «пламенные пески» (I, 34).

У оппозиции «Север—Юг» есть еще одна важная характеристика: Север почти всегда ориентирован горизонтально, на плоскости, Юг имеет вертикальную ориентацию. Такую же ориентацию имеет и лето. Но если в пейзаже Юга взор автора движется снизу вверх к горным вершинам, то в летнем пейзаже эту роль играют птицы.

Отсюда можно было бы сделать вывод, что горизонтальная ориентированность и расширение горизонтальной поверхности должны получать

\* Стихотворения типа «Эти бедные селенья...» включены в оппозицию «Россия—Запад», но нейтральны по отношению к антитезе «Север — Юг», которая применительно к ним просто не значима.

в системе Тютчева отрицательную оценку. Однако это не так. Мы многократно встречаем в текстах Тютчева положительные образы пространства, расширенного пространства. Но, как нам уже приходилось отмечать, это будет расширяющееся, но ограниченное пространство. В этом отношении характерно, что молния у Тютчева неизменно предстает не в образе небесной стрелы, направленной сверху вниз, а в виде окружности, опоясывающей небосвод: «Словно молнией небесной / Окинешь (...) целый круг» (I, 85); «Небо молнией летучей / Опоясалось кругом...» (I, 59). Образ круга настойчиво повторяется Тютчевым: «Вечер пламенный и бурный / Обрывает свой венок...» (I, 127). Даже время (подробнее об этой проблеме см. ниже), когда эта трагическая для Тютчева категория получает положительное звучание, вдруг теряет линейность и предстает в образе кругового хоровода:

Весна идет, весна идет!  
И тихих, теплых, майских дней  
Румянный, светлый хоровод  
Толпится весело за ней (I, 45).

Любимые образы — «солнца (...) шар» (I, 16); «шар земной» (I, 29); «Колесница (...) катится» (I, 17); «круглообразный светлый храм» (I, 67); «с земного круга» (I, 9); «звездные круги» (I, 129); «в кругу убийственных забот» (I, 109); «круг волшебный» (II, 89). Характерно пристрастие Тютчева к глаголам (и производным от них) со значением охвата, окружения (соответственно с приставками *о* и *об*): объять, обнимать (I, 29, 74, 109, 177; II, 72), окружить (II, 72), обхватить, охватить (I, 156, 180, 182; II, 142), окутать (I, 178), окаймить (106), обвеять, овеять (I, 109, 128, 134, 160; II, 72, 73, 137, 188), опоясать (I, 59), обходить со всех сторон (II, 72, 73, 194). Ср. тот же смысловой оттенок в: «Крылом своим меня одень...» (I, 141), «всеобъемлющее море» (I, 130).

Особая конструирующая роль границы в поэтическом сознании Тютчева подтверждается тем, что ограниченность пространства, расширяющегося и сужающегося до пределов отдельного «я» (*«Silentium!»*), выдает лишь варианты единого смыслового знака. Символика границы для Тютчева универсальна и объединяет и философскую, и политическую поэзию (образ стены): «Славянам» (II, 194), «Там мир как за оградой», «Байрон» (II, 73). Особенно существенным является для Тютчева момент, когда конструирующая граница пересекает мир, деля его на две части, а поэтическое «я» оказывается расположенным на границе, принадлежа одновременно обоим пространствам, «на пороге/Как бы двойного бытия» (I, 163). Структурная напряженность такой ситуации связана с тем, что между границей поэтического мира и ее центром существует нерасторжимая корреляция. В центре смыслового пространства располагается «я» повествователя. Именно его сущность и точка зрения определяют природу поэтического пространства и характер его границ. И обратно: природа замкнутого пространства определяет место повествователя и направленность его точки зрения. Однако парадоксальная способность Тютчева разделять «я» на того, кто смотрит, и на того, на кого смотрят («И наша жизнь стоит перед нами, / Как призрак...» (I, 18), «Мой детский возраст смотрит на меня» (I, 107), менять местами местонимения<sup>20</sup> приводит к уникальному в лирике совмещению центра пространства и его границы.

<sup>20</sup> См.: Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева, I: Местоимения в лирике Тютчева // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1982. Вып. 604. С. 3—11.

В целом для Тютчева все же характернее расширяющееся, а не сужающееся пространство. С этим связана особая роль вертикальной ориентации поэтического мира Тютчева. При этом, если художественному миру Лермонтова и Гоголя свойственна векторная направленность вертикальной оси сверху вниз, то в тютчевской поэзии точка зрения текста, как правило, движется снизу вверх:

Над виноградными холмами  
Плынут златые облака...  
(...) Взор постепенно из долины,  
Подъемлясь, входит к высотам  
И видит на краю вершины  
Круглообразный светлый храм (I, 67).

**Низ:** И между тем как полусонный  
Наш дольний мир, лишенный сил,  
Проникнут негой благовонной,  
Во мгле полуденной почил, —

**Верх:** Горé, как божества родные,  
Над издыхающей землей  
Играют выси ледяные  
С лазурью неба огневой (I, 20).

**Низ:** Гроза прошла — еще, курясь, лежал  
Высокий дуб, перунами сраженный...

**Низ:** А уж давно, звучнее и полнее,  
Пернатых песнь по роще раздалася  
И радуга концом дуги своей  
В зеленые вершины уперлася (I, 32).

Характерна трехчленная постепенность подъема:

**I ступень:** Войдем и сядем над корнями  
Дерев, поимых родником...

**II ступень:** Над нами бредят их вершины...

**III ступень:** И лишь порою крик орлиный  
До нас доходит с вышины... (I, 171)

В стихотворении «С поляны коршун поднялся...» (I, 77) столь же отчетливо даны и трехчленность подъема (I — «С поляны коршун поднялся», II — «...к небу он взвился», III — «Ушел „за небосклон»), и направление взгляда («А я здесь в поте и в пыли...»).

Вершины деревьев, птицы и — метонимический символ — крылья выполняют роль среднего звена — медиаторов между земной поверхностью и небосводом, между тем как вершины гор и небесные светила — его синонимы.

Интересно стремление Тютчева подчинить той же вертикальной организации и те тексты интимной лирики, в которых нет непосредственно пейзажа. В стихотворении «Она сидела на полу...» сюжетная схема даетносителя речи стоящим и героиню — сидящей перед ним на полу. Можно было бы ожидать направленности текста сверху вниз. Однако героиня как бы возвышается над своей собственной фигурой некоей душевной отрешенностью от реально-бытовой ситуации:

Брала знакомые листы  
И чудно так на них глядела,  
Как души смотрят с высоты  
На ими брошенное тело...

Но если «точка зрения души» героини возвышается над бытовой, то «точка зрения души» автора прощается перед ней ниц:

Стоял я молча в стороне  
И пасть готов был на колени (I, 174).

По схеме: земля — крылья — небо построено и стихотворение «Чему молилась ты с любовью...». Роль «пота и пыли» земли выполняет «толпа» и пошлость людей. Ей противостоят «живые крылья / Души, парящей над толпой» (I, 145)\*. Оптативная модальность стихотворения делает «небо» (т. е. спасение от пошлости) недосягаемым, но подразумеваемым членом композиции. О вертикальной организации стихотворения «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» нам уже приходилось писать<sup>21</sup>.

Инверсией мотива полета у Тютчева выступает не мотив падения, столь существенный для «демонического» романтизма, а прижатость к земле, «в прахе и пыли», невозможность полета:

Жизнь, как подстреленная птица,  
Подняться хочет — и не может...  
Нет ни полета, ни размаху —  
Висят поломанные крылья,  
И вся она, прижавшись к праху,  
Дрожит от боли и бессилья... (I, 193).

При всем различии горизонтальной и вертикальной осей они в определенном отношении синонимичны. Уже в раннем переводе из «Фауста» Тютчев нашел формулу:

Но сей порыв, сие и ввысьрь и вдаль стремленье...  
<...> У всех людей оно в груди... (II, 92)

При переводе с немецкого здесь произошел знаменательный сдвиг смысла — в немецком тексте: «Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt...» «Vorwärts» — «вперед», а не «вдаль» (в семантику входит направление движения, а не расстояние до цели). «Вперед» отсчитывает движение от того, кто движется, «вдаль» соотносит движение с общей структурой мира, в частности — с точкой, в которой находится наблюдатель.

Однонаправленное движение сменяется образом раздвигаемой сферы. Не случайно в переводах из «Фауста» Тютчев в монологе Духа Земли добавил отсутствующую в оригинале строку: «Вею здесь, вею там, и высок и глубок!» (II, 90). Отражение высоты в глубине, вертикали в горизонтали создает влекущий Тютчева образ «двойной бездны» — мира, открытого во все стороны по отношению к некоему центру. Ср. «Лебедь» (I, 26); «С неба звезды нам светили, / Снизу искрилась волна» (I, 110); «Как опрокинутое небо, / Под нами море трепетало...» (I, 64); «И опять звезда ныряет / В легкой зыби невских волн» (I, 124).

Небесный свод, горящий славой звездной  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены (I, 29).

\* В переводе из «Фауста» Тютчева «О где крыло, чтоб взвиться вслед за ним» — точный перевод гетеевского: «O daß kein Flügel mich vom Boden hebt». Стих этот, возможно, отозвался и в «Чему молилась ты с любовью...».

<sup>21</sup> См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 186—193.

«Я», окруженнное со всех сторон «пылающею бездной», — вторая сторона высокой значимости границы, ибо «отграниченность — безграничность» — две взаимосвязанные грани единой оппозиции, внутри которой развертываетсяся тютчевская поэзия пространства.

Совмещение различных вариантов инверсии в пространственной ориентации с константностью некоей центральной точки пространства придает лирике Тютчева характерную объективность повествовательного тона, сектенционность, при предельной субъективности содержания стихотворений. С этим можно сравнить особенность использования Тютчевым местоимений, о чем уже говорилось<sup>22</sup>.

Отношение основной оппозиции «бытие—небытие» к пространственной модели Тютчева глубоко вариативно. Так, приближение жизни к своим границам может осмысляться и как предельное наполнение, «двойное бытие», «две беспредельности» и столь же предельное опустошение на грани полного небытия («не мертвей и не живой»). В равной мере концентрация ее в центре, в мире «я», может выразиться в жажде и любви, и самоуничтожения, и бытия, и небытия.

Столь же сложна модель времени в поэтическом мире Тютчева. Проблема времени (не как философская, а в качестве глубинного психологического, в том числе и бытового, самоосмысления) для Тютчева в первую очередь связана с двумя вопросами: памяти и реальности. Там, где нет памяти, нет и времени, и Природа, не имеющая памяти, не знает и понятия прошедшего времени. А с этим связана свобода от страха смерти — бич смертного человека. Реальность в мире Природы сконцентрирована в настоящем:

Весна... она о вас не знает...  
 (...) Цветами сыплет над землею,  
 Свежа, как первая весна;  
 Была ль другая перед нею —  
 О том не ведает она:  
 По небу много облак бродит,  
 Но эти облака ея;  
 Она ни следу не находит  
 Отцветших весен бытия.

Не о былом вздыхают розы  
 И соловей в ночи поет;  
 Благоухающие слезы  
 Не о былом Аврора льет, —  
 И страх кончины неизбежной  
 Не светят с древа ни листа:  
 Их жизнь, как океан безбрежный,  
 Вся в настоящем разлита (I, 96—97).

С прямой противоположностью реальность человека сосредоточена в способности памяти; теряя ее, человек теряет реальность своего бытия: «Душа моя — Элизиум теней» (I, 66); «Ты взял ее, но муку вспоминанья,/ Живую муку мне оставь по ней» (I, 197);

Как ни тяжел последний час —  
 (...) Но для души еще страшней  
 Следить, как вымирают в ней  
 Все лучшие воспоминанья... (I, 211)  
 Былое — было ли когда? (I, 70)

<sup>22</sup> См.: Лотман Ю. М. Местоимения в лирике Тютчева. С. 5—6.

Однако бытие в памяти не может полностью удовлетворить чувства реальности того, кто не жаждет «духов бесплотных сладострастья» и стремится быть причастным стихийной жизни Природы. В этом случае исчезновение вчерашнего дня, его нереальность ставит в мучительное недоумение:

Что ныне — будет ли всегда?..  
Оно пройдет —  
Пройдет оно, как все прошло,  
И канет в темное жерло  
За годом год (I, 70).

Таким образом, оппозиция «время — безвременье» получает в соотношении с «бытием — небытием» амбивалентные характеристики. Это отражается и на более частной антитезе: «история — отсутствие истории». С одной стороны, история занимает в сознании Тютчева очень значительное место. На идеи — и, более того, чувстве — истории основана вся политическая лирика Тютчева. Миссия России видится им как миссия историческая — предначертание будущего, основанное на великом прошлом. 26 августа 1843 г. Тютчев пишет Эрнестине Федоровне о своем отъезде из Москвы: «Мне не нужно тебе говорить, что утром в день моего отъезда, приходившегося на воскресенье, после обедни был отслужен обязательный молебен, после чего мы посетили собор и часовню, в которой находится чудотворный образ Иверской Божией Матери. Одним словом, все произошло по обрядам самого точного православия. И что же? Для того, кто приобщается к нему лишь мимоходом и кто прикасается к нему лишь постольку, поскольку это ему заблагорассудится, в этих обрядах, столь глубоко-исторических, в этом русско-византийском мире, где жизнь и обрядность сливаются и который столь древен, что даже сам Рим сравнительно с ним представляется нововведением, во всем этом, для имеющих в этих вопросах интуицию, открывается величие несравненной поэзии, такое величие, что оно покоряет самую отчаянную враждебность. Ибо к чувству столь древнего прошлого неизбежно присоединяется предчувствие неизмеримого будущего».

Однако в лирике Тютчева исторические воспоминания: замки рыцарей, развалины на берегах Рейна и Дуная, итальянские виллы, Рим, залитый лунным светом — появляются лишь на фоне западного пейзажа. Архитектурно-исторический пейзаж в «русском» цикле появляется лишь в связи с Царским Селом, которое ассоциируется с «петербургской», а не исторической Россией. Если в политической лирике и появляются врата Царьграда или св. София, то это политические символы, а не детали пейзажа. При этом характерно, что если архитектурно-политическая символика может означать вечность, то как детали реального пейзажа здания всегда выступают как руины, обломки, развалины и обозначают ушедшую жизнь. Время — такой же враг Тютчева, как и пространство, оно разъедает бытие, превращая его в небытие. 27 сентября он пишет из Дрездена: «Я нашел также в Дрездене колонию русских, которые все оказались моими родственниками или друзьями, но родственниками, которых я не видел более 20-и лет, и друзьями, имена которых я давно забыл. Это обстоятельство стоило мне еще нескольких неприятных впечатлений. Нашлась, между прочим, одна моя кузина, которую я знал ребенком и которую застал теперь старухой. Она сестра одного из несчастных ссыльных в Сибирь, который самым романтическим образом женился на француженке, и я принимал некоторое участие в устройстве этого брака. Теперь этот брат уже умер, жена его также, отца и матери

тоже нет в живых... словом, все перемерли, а упомянутая мной кузина умирает от чахотки... Ах, как я стремлюсь уехать отсюда!»

Оппозиция «человек (включённость во время, в историю) — природа (вне времени, вечность, отсутствие истории)», как и в других случаях, реализуется через всю гамму вариантов.

Чудный день! Пройдут века —  
Так же будут, в вечном строе.  
Течь и искряться река  
И поля дышать на зное (I, 215).

В этой перспективе история выступает как суетное и призрачное занятие людей, бессмысленное перед лицом равнодушной природы:

От жизни той, что бушевала здесь,  
От крови той, что здесь рекой лилась,  
Что уцелело, что дошло до нас?  
(...) Ей чужды наши призрачные годы...\*

И перед ней мы смутно сознаем  
Себя самих — лишь грёзою природы.  
Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной (I, 226).

Для того чтобы стало очевидно, что колебания и вариации этой темы, о чем речь пойдет ниже, не могут быть приписаны эволюции, а отражают органическую для Тютчева тенденцию мысленно перебегать с одного полюса структурной оппозиции на другой, следует вспомнить, что приведенная выше интерпретация как бы скаймляет творчество поэта: «От жизни той, что бушевала здесь...» датируется 1871 г., но уже в 1830 г. было написано стихотворение «Через ливонские я проезжал поля...», сходное даже по композиции и завершающееся утверждением:

Но твой, природа, мир о днях былых молчит  
С улыбкою двусмысленной и тайкой (I, 37).

Однако внутри этой обрамляющей композиции мы можем найти тексты с иными ценностными установками. Бессмертие и вечность, поскольку они приписываются бессознательной стихии, неожиданно отождествляются с бессознательностью и стихийностью толпы. Тогда появится образ «бессмертной пошлости людской». Это шокирующее соединение не было, однако, беспрецедентным: в «Осени» Баратынского отзыв океана на порывы бури уже сравнивался с тем, что «толпы ленивый ум / Из усыпления выводят / Глас, пошлый глас, вещатель общих дум». Одновременно в стихотворениях «Цицерон» и «Два голоса» история трактуется как зрелище богов, а во втором один из голосов утверждает зависть олимпийцев тем, чей подвиг в «От жизни той, что бушевала здесь...» был назван «бесполезным». Наконец, в стихотворении «Как неожиданно и ярко...» прекрасное как в природе, так и в жизни людей выступает как мгновенное. Здесь уже не «пройдут века, так же будет...», а «Оно дано нам на мгновенье, / Лови его — лови скорей!» (I, 204). Восприятие радуги как символа мгновенности в природе особенно значимо, так как в при-

\* Характерно, что отрицание истории сливаются с утверждением призрачности самой категории времени.

вычной символике ей устойчиво приписывается значение вечного договора (в иных системах — союза) неба и земли.

Частью отношения ко времени является семантика единиц его измерения — часов, минут, циклической смены дней и夜晚. Семантика этих элементов также отличается у Тютчева большой напряженностью.

Бой часов по традиции, идущей от Юнга и Державина, воспринимался как «глагол времен» (выступая как синоним ударов колокола). С ним связывалась семантика бега времени и неизбежности смерти. К общим мотивам предромантической ночной поэзии Тютчев, переводя их на язык своей поэтики, прибавляет представление об однообразии хаоса («часов однообразный бой»). Формула «язык для всех равно чужой и внятный каждому» (I, 18) — это то же самое, что «странный голос», который «понятным сердцу языком» твердит «о непонятной муке» (I, 57). Но эта единая формула означает в первом случае бой часов, во втором — голоса природного хаоса. Энтропия однообразного повторения и бесформенность сил, лишенных внутренней энталепии, у Тютчева оказываются не антонимами, а синонимами.

День и ночь включены в поэзии Тютчева в парадигму «Юг—Север», «лето—зима», «свет—тьма», «бытие—не бытие». Однако тема ночи на этом фоне значительно усложнена и не полностью вписывается в данную парадигму.

Особенно же существенными для Тютчева оказываются на часовом циферблате критические часы перелома — полдень и полночь. В этот момент время как бы останавливается и человек вырывается из субъективности своего времени в безвременность Природы. Таково стихотворение «Полдень», создающее образ дремотного состояния мира и останавливающегося времени. Кстати, и образ дремоты, связанный у Тютчева с двойным (переходным) состоянием, может получать двойное истолкование: дремота — оцепенение, связанное с избытком сил, истомой их переполненности, полнота бытия перед бурным его проявлением («Дремотою обвеян я — / О время, погоди!» — I, 160); ср. переход: «С какою ногою» «твой страстный взор изнемогал на нем!», «Бессмысленно-нем», «Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной» «ты повергалась ниц». Другая интерпретация дремоты — замирание, ущербность жизни, также переходное состояние, но от бытия к уничтожению («Обвеян вещею дремотой, / Полураздетый лес грустит» — I, 128). Но обе дремоты имеют общее: не принадлежа ясному дневному сознанию, но и не являясь полностью бессознательными, они — область столкновения двух неясных сознаний и поэтому, сродни «бреху пророческих духов», таят в себе нечто вещее:

Есть некий час в ночи всемирного молчания,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес (I, 17).

Таким же промежуточным состоянием является и «бреху пророческих духов». Именно это переходное, пограничное состояние дает полноту бытия и сопричастность «двум беспредельностям», образует поэтический идеал, образцом которого становится Гете:

На древе человечества высоком  
Ты лучшим был его листом,  
Воспитанный его чистейшим соком,  
Развит чистейшим солнечным лучом!

С его великою душою  
Созвучней всех на нем ты трепетал!  
Пророчески беседовал с грозою  
Иль весело с зефирами играл! (I, 49)

Уже срединное положение «на древе» — между небом и почвой — соединяет два крайних положения. Это же подчеркивает слияние «чистейших соков», подымающихся от корней, и «чистейших солнечных лучей», падающих с зенита. В нем сливаются «гроза» и «зефиры».

Поэтическими у Тютчева могут оказаться и напряженный порыв к беспредельности, к «древнему хаосу», и творческий переход из одной формы жизни к другой, и полнота срединного состояния. При кажущемся отличии у них есть общая черта — насыщенность бытия, концентрированность жизни. Связь понятия времени и бытия проявляется в том, какое место в лирике Тютчева занимает возраст. Здесь оппозиция приобретает характер совпадения или расхождения возраста человека с возрастом окружающего (мира, природы, поколения, других людей). Соответственно человек может жить как бы в своем или чужом времени («Обломки старых поколений, / Вы, пережившие свой век!» — I, 65). Но и эта ситуация может давать двойную возможность: взлет уходящей жизни («Последняя любовь») — «Я просиял бы — и погас!» (I, 47) или медленное ее истощение («Когда дряхлеющие силы...»).

Эта возможность разнообразных наполнений времени в пределах общей оппозиции «реальное—ирреальное» создает исключительное разнообразие временных сдвигов, часто в пределах одного и того же текста.

Я помню время золотое,  
Я помню сердцу милый край.  
День вечерел; мы были двое;  
Внизу, в тени, шумел Дунай.  
И на холму, там, где, белея,  
Руина замка вдаль глядит,  
Стояла ты, младая фея,  
На мшистый опершись гранит.  
Ногой младенческой касаясь  
Обломков груды вековой;  
И солнце медлило, прощаясь  
С холмом, и замком, и тобой.

И ветер тихий мимолетом  
Твоей одеждой играл  
И с диких яблонь цвет за цветом  
На плечи юные свевал.  
Ты беззаботно вдали глядела...  
Край неба дымно гас в лучах;  
День догорал; звучнее пела  
Река в померкших берегах.  
И ты с веселостью беспечной  
Счастливый провожала день;  
И сладко жизни быстротечной  
Над нами пролетала тень (I, 56).

Стихотворение начинается словами «я помню», задающими временной разрыв между настоящим временем монолога и находящейся в прошедшем картиной, составляющей содержание стихотворения. Но сама эта картина принадлежит нескольким временным пластам. Прежде всего дано противопоставление древнего (=вечного): «руина замка», «мшистый гранит», «обломки груды вековой» и юности («младая фея», «ногой младенческой касаясь...»). При этом, поскольку юность дана не в настоящем, а в остановленной во времени — как стоп-кадр — картине прошлого, как существующая в реальности памяти, то антитеза «древность—юность» не выделяет признаков: «устойчивость—быстро-летность». Вечной древности противопоставлена вечная юность. Другой временной пласт в этой картине образован отношением: герояня — вечер, заходящее солнце. Момент остановленного («солнце медлило», переходя от дня к ночи) организован по вертикали: внизу уже ночь («Внизу, в тени, шумел Дунай») с характерной для ночной картины Тютчева сменой цвета звуком («звукнее пела / Река в померкших

берегах»), но вокруг героини вечная весна («яблонь цвет») и остановленный день.

И все же конец стихотворения говорит о неизбежности наступления вечера. Последняя часть стихотворения начинается строкой:

Ты беззаботно вдаль глядела...

В отношении к предшествующему тексту «вдаль» может быть понято как пространственное направление: взгляд на «край неба», который «дымяно гас в лучах». Но элитет «беззаботно» подсказывает и другое наполнение: взгляд в будущее. Здесь активизируется значение «веселья», «беспечности» и «быстротечности». Но еще важнее другое: последние две строфы обращены в будущее, которое для первой строфы — настоящее, а настоящее всей этой картины оказывается прошлым. А то, что это прошлое, которое еще не знает, что оно прошлое, и которому неизвестно его будущее, названо «время золотое», бросает на «беззаботно», «с веселостью беспечной» ожидаемое будущее тень горького разочарования.

Сложное переплетение времен создает как бы узор ковра, определяющий временное пространство данного текста.

Наконец, нельзя не отметить, что, как и в других случаях, временной мир Тютчева может строиться на резком диссонансе, несовместимости временных пластов. Так, в стихотворении «Вечер мглистый и ненастный...» сталкиваются в один временной момент несовместимые части суток — утро и вечер; в отрывке:

Впросонках слышу я — и не могу  
Вообразить такое сочетанье,  
Я слышу свист полозьев на снегу  
И ласточки весенней щебетанье (II, 227) —

сталкиваются в диссонансе времена года, создавая иррациональный хаос времени.

Мы рассмотрели лишь общие черты художественного мира Тютчева. Художественный мир (или, по выражению Б. М. Эйхенбаума, «онтология поэтического мира») — не текст, и то, что было предметом нашего внимания, не может быть приравнено к структуре того или иного стихотворения. Художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент к сыгранной на нем пьесе. Структура музыкального инструмента не является объектом непосредственного эстетического переживания, но она потенциально содержит в себе то множество возможностей, выбор и комбинации которых образуют пьесу. Сопоставление это не во всех случаях корректно: как правило, художественный мир динамичен, подвержен эволюции и, что еще важнее, находится под постоянным деформирующим воздействием с его же помощью создаваемых текстов. То, что в момент создания было частной реализацией художественных потенций художественного мира или его деформацией, сдвигом, нарушением, будучи созданным, делается нормой и традицией.

Лирика Тютчева, в этом плане, явление исключительное: отличаясь разнообразием, контрастной противоречивостью всех красок образующей ее картины, она исключительно стабильна в своих структурных особенностях. Происходят разнообразные сдвиги внутри смысловых оппозиций, вступает в силу сложная игра их комбинаций, но сами оппозиции стабильны на всем протяжении творчества. Это объясняет давно отмеченный

исследователями парадокс: противоречивое разнообразие текстов Тютчева имеет органическую тенденцию складываться в единый текст — «лирика Тютчева».

Названная система смысловых оппозиций не принадлежит области того, о чем Тютчев говорит в своих стихах, а относится к гораздо более глубокому пласту: к тому, как он видит и ощущает мир. Это как бы лексика и грамматика его поэтической личности. В этом отличие поэзии Тютчева от так называемой философской поэзии, хотя относить его к последней стало уже традицией. Поэты «философской школы» делали теоретические идеи темами и содержанием своей лирики. Они излагали философские идеи в стихах, которые от этого приобретали декларативный характер и образовывали мир, замкнутый для внешних — бытовых, житейских, биографических — впечатлений. Лирика Тютчева почти всегда инспирируется моментальным впечатлением, острым личным переживанием. Это как бы роднит ее с импрессионистической моментальностью поэзии Фета. Но Фет и рассказывает об этих поэтических импульсах на языке индивидуальных ощущений, а Тютчев переводит их на язык тех глубинных оппозиций, которые строят онтологию его мира. Отсюда характерный парадокс: поэзия Тютчева, как справедливо отмечала Л. Я. Гинзбург, отличается «внеличностным» характером». Однако по текстам его лирики можно с большой точностью проследить и историю его сердечных увлечений, итinerарий его путешествий. Если поэты философской школы повествуют об абстрактных идеях на языке абстракций, то Тютчев вечным языком говорит о мгновенных впечатлениях, а Фет о них же — на языке мгновений. Но между глубинным миром Тютчева и внешними импульсами стоит уникальный посредник — тютчевское слово. Оно настолько своеобразно, что должно быть предметом отдельного разговора. Отметим лишь особенность его посреднической функции: поэтический мир тютчевской онтологии реализуется только в слове, но фактически лежит за его пределами. Более того, он лишь с известной напряженностью актуализируется в слове. Одновременно и мир житейских впечатлений, весь хаос бытия, «тундра крови» (11, 73), по пронзительному выражению в одном из ранних стихотворений, также не адекватны словарю обыденной речи. Это и определено Тютчевым как отношение «невыразимости», борьба с которым и создает специфику тютчевского слова, героическую победу пророка над косноязычием<sup>23</sup>.

1990

<sup>23</sup> Существует традиция связывать тему «Silentium!» с системой представлений немецкого романтизма (Н. Я. Берковский, Л. Я. Гинзбург и ряд других авторов). Эти наблюдения имеют глубокое историко-литературное обоснование, и попытки оспорить их (см.: Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!»: К проблеме «Тютчев и Пушкин» // Замысел, труд, воплощение. М., 1977) выглядят неубедительно. Однако можно было бы указать и на проявление коренной антиномии поэтического языка вообще, и на последующую традицию борьбы с косноязычием (Фет, А. Белый, Цветаева) См.: Лотман Ю. М. Косноязычие Андрея Белого // В мире Андрея Белого. М., 1988.

## Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский»)

Бунин не любил Достоевского. Факт этот хорошо известен и подкреплен многочисленными высказываниями. В дневнике Г. Н. Кузнецовой: «И. А., как всегда, говорил, что Достоевский не производит на него никакого впечатления<sup>1</sup>. Достоевский его «николько не трогает»<sup>2</sup>, «Достоевский ему неприятен, душе его чужд»<sup>3</sup>. Об этом же вспоминает Н. В. Кодрянская. Свидетельства эти можно было бы легко умножить. Однако именно настойчивость и даже некоторая назойливость этих повторений подозрительна. Вообще, в своих оценках, особенно устных, Бунин редко отдается непосредственному чувству — большую роль играет поза, принятая роль и внутреннее соотнесение со своим творчеством, своим местом в литературе. Скрытое соперничество с корифеями русской литературы всегда занимало в его оценках большое место. Преклонение перед Толстым и Чеховым, утвердившееся в сознании Бунина еще в молодые годы, он пронес через всю жизнь. И все же тонкое чутье подсказало Горькому в 1925 г. в письме К. Федину, казалось бы, странное высказывание: «Бунин переписывает „Крейцерову сонату“ под титулом „Митина любовь“»<sup>4</sup>. Дело тут не в отсутствующем сюжетном сходстве, а в изображении трагической и иррациональной власти полового влечения — области, которую Бунин считал «своей» и не хотел «уступать» ее Толстому. Показательно, что на фоне безусловно восторженных отзывов о Чехове выделяется отрицательное отношение к «Вишневому саду»: «А вот о дворянах он напрасно брался писать. Не знал он ни дворян, ни дворянского быта. Никаких вишневых садов в России не существовало»<sup>5</sup>.

Мотивы этой несправедливой оценки очевидны.

И все же ни Толстой, ни Чехов «не мешали» Бунину. А Достоевский явно «мешал». Темы иррациональности страсти, любви-ненависти, трагического иллогизма страсти Бунин считал «своими», и тем более его раздражала чужая для него стилистическая манера. Достоевский для него был чужой дом на своей земле. Не случайно он приписывал Достоевскому, вероятно, единственный отсутствующий у автора «Братьев Карамазовых» грех — рационализм: «Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана,

<sup>1</sup> Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника» // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 272.

<sup>2</sup> Там же. С. 274.

<sup>3</sup> Там же. С. 278.

<sup>4</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 431. Показательно мнение В. Шкловского. Имея в виду прием бредового сна героя и строку из «Митиной любви»: «...она охватила его шею, показывая свои темные подмышки», он писал, что Бунин «омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского» (Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1928. С. 23). Показательно, что такие чуткие ценители, как Горький и Шкловский, отметили ориентацию Бунина на трех великих классиков. При этом важно, что оба они говорили не о подражании или эпигонстве, а о «переписывании» или «омолаживании», т. е. соревновании и пересмотре традиции под личиной ее продолжения.

<sup>5</sup> Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1983. С. 349—350.

и Федора Карамазовых нет, а есть АВС»<sup>6</sup>. И повторял, читая Достоевского: «Почти наверное знаю, что будет дальше, и это без враждебности говорю, а просто знаю»<sup>7</sup>. Это «без враждебности» трогательно.

Отношение Бунина к Достоевскому неоднократно рассматривалось в связи с «Петлистыми ушами». Однако тема эта (и шире — тема «соперничества» Бунина с классиками русской литературы) имеет более общий смысл. Именно в этой перспективе раскрывается Бунин-новатор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново.

Небольшим вкладом в решение этой общей проблемы может стать рассмотрение двух устных импровизаций Бунина, сохраненных в записи Ирины Одоевцевой. Запись сделана в 1947 г. во время активного общения мемуаристки с писателем и вызывает доверие, сохраняя даже особенности бунинского стиля. Устная импровизация — жанр значительно более «свободный», чем предназначенный для печати рассказ. Это делает его особенно интересным. Следует иметь в виду, что сама эта импровизация происходит на фоне длительной дискуссии о Достоевском и является как бы репликой в споре. Всего зафиксированы два рассказа: один представляет собой бунинскую разработку темы любви-ненависти, соединения ужаса смерти (свидание на могиле) и ужаса страсти. Причем «инфериальная» герония оказывается женщиной из народа, носительницей «простого» сознания и, что очень важно для Бунина, народной речи. Полемично против Достоевского погружение сцены в тургеневскую (с одновременной ссылкой на Гоголя, о чем речь пойдет дальше) атмосферу лунной ночи (Достоевский, по мнению Бунина, не имел дара видеть и описывать природу). Второй рассказ, видимо, спровоцированный атмосферой спора, ближе к пародии: пародируется традиция сентиментального гуманизма, которая также весьма раздражала Бунина. На пародийность Бунина, видимо, настроило и предложение собеседницы рассказать «о самом добром поступке», в перевернутом виде воспроизведя известный эпизод из «Идиота».

Приведем эти тексты.

## I

— Было это с одним моим приятелем, довольно красивым, стройным и статным парнем. Таким же бродником, как и я. Приехал он в какой-то украинский город просто так, без всякого дела, взглянуть на него — и дальше, как и я в молодости часто делал. Днем все, что полагается, осмотрел, хотя, в сущности, и осматривать было нечего. Поужинал в трактире. И стало ему скучно и тоскливо. Не стоило приезжать сюда, зря только последние деньги истратил. Ведь у него, как и у меня, деньги всегда были последние. Вышел он из трактира, а ночь такая лунная, таинственная, по Гоголю: «Знаете ли вы украинскую ночь? — Нет, вы не знаете украинской ночи». К тому же — весна, в садах вишни в цвету, среди них белые дома. Все, как снег, сверкает. В огромном пустом небе высокая одинокая луна катится. Такая тишина. Такое одиночество. Будто он один в этом чужом, спящем городе.

<sup>6</sup> Кузнецова Г. Н. Указ. соч. С. 278.

<sup>7</sup> Там же.

А в небе облака, похожие на снежные сугробы. Высокая, круглая голубая луна то проваливается в них, то снова выплывает на бескрайнюю синью гладь. Ночь такая прекрасная, пустая, одинокая и грустная — подстать ему. И все кругом так странно в своем ночном совершенстве, бесцельно-сияющее, полное ожидания. Улицы пустые. И такая тишина. Такое одиночество. На душе у него тревожно, будто он ждет чего-то, сам не зная чего.

И вдруг совсем близко виолончелью запела калитка. Из душистого белого сада на улицу вышла молодая женщина. От луны ли и неожиданности, или действительно она была так уж хороша, но его сразу неудержимо потянуло к ней.

Она остановилась у калитки и вскинула на него сияющую черноту своих глаз, неопределенно улыбнулась, сверкнув белыми зубами. Под ловким, туго перехваченным в талии черным платьем угадывалось ее молодое, легкое, гибкое тело. Кружевная косынка обрисовывала маленькие круглые груди.

Он тоже остановился, а она подняла руку и ломанила его — догоняй, мол, меня. Пошла вперед, тонкая, стройная, перебирая на ходу крутыми бедрами, вихляя юбкой, все ускоряя шаг. Он за ней. Вот она обернулась, убедилась, что он идет за ней, и снова улыбнулась, уже по-новому — радостно.

Он нагнал ее. Снял шляпу и поклонился ей, не зная, что сказать от смущения. Она тоже смутилась, видно, еще не привыкла к ночным приключениям.

— Вы приезжий? — спрашивает.

Он ей объяснил, что он здесь проездом, уезжает завтра утром и очень хотел бы с ней провести этот вечер, если можно.

— Вот это хорошо, — обрадованно сказала она и взяла его под руку. — Можно. Даже очень можно.

Пошли вместе. Но разговор не клеился. Она отвечает односложно — «да» и «нет» и, хотя продолжает улыбаться, кажется озабоченной.

— Зайдемте ко мне в гостиницу, — осмелев, предлагает он, — выпьем вина, посидим в моем номере.

— Нет, в гостиницу мне идти не с руки, — отвечает она. — Меня тут каждая собака знает. Но, вот увидите — мы прекрасно и без гостиницы, без вашего номера обойдемся! — И она рассмеялась, как ему почудилось, щекочущим, русалочьим смехом. И стала еще прелестней.

Он порывисто обнял и поцеловал ее в горячую нежную шею, упоительно пахнущую чем-то женским. Она не оттолкнула его, но как-то деловито заторопилась. — Идем, идем! — и снова, взяв его властно под руку, зашагала еще быстрее, дробно стуча своими подкованными полу-саложками.

— Куда вы меня ведете? — все же осведомился он, хотя ему было безразлично, куда она его ведет, лишь бы чувствовать ее горячую руку сквозь рукав пиджака, лишь бы шагать с ней в ногу и любоваться ее прелестным лицом, освещенным луной.

Они прошли молча несколько пустых улиц, завернули в какой-то переулок. Он вдруг увидел кладбище и испуганно попятился.

— Здесь нам никто не помешает. Здесь нам будет хорошо, — горячо и страстно зашептала она, — увидишь, как будет хорошо!..

Ворота кладбища были открыты, и он, не рассуждая, чувствуя, что уже весь в ее власти, пошел с ней мимо могил. На узких аллеях пестрели пятна света и теней. Кресты и памятники сахарно белели между черными пирамидальными тополями, уходящими к звездам. Тишина кладбища

странно мешалась с лунным светом, тоже заколдованным и неподвижным. Он шел рядом с ней, уже ничего не сознавая, кроме ее близости.

Она остановилась перед одной могилой. На ней туманно белел огромный венок с широкой красной лентой.

Он вдохнул запах свежей земли и отвратительно-сладкий, удущливый, метворный запах тубероз.

— Тут нам будет хорошо, — снова зашептала она, — увидите, как хорошо!

Она стала торопливо стаскивать тяжелый венок с могильного холма.

— Помогите же мне, — отрывисто произнесла она, — мне одной не под силу. Тащите его! Тащите!

Но у него так дрожали руки от страха и страсти, что он скорее мешал, чем помогал ей. Наконец, она справилась с венком и не то со вздохом, не то стоном упала плашмя на могильный холм. Уже лежа, потянула его за руку.

— Иди ко мне!

Он мельком увидел белизну ее колен и с помутившейся головой бросился на нее, ощупью нашел ее горячие губы и в смертельной истоме жадно припал к ним. Она исступленно обняла его. Он чувствовал, что что-то страшное и дивное свершается в его жизни. Подобного счастья он еще никогда не испытывал. Ему казалось, что до этой минуты он не знал ни любви, ни страсти. Она была его первой женщиной. Та, с которой он навеки должен был соединиться в самой тайной, блаженной, смертельной близости. Эта близость ничем в мире уже расторгнута быть не могла. Они навеки неразрывно связаны. Сразу же в его опущенной голове стал возникать план остаться в этом украинском городе навсегда. Или увезти ее с собой в Москву. Жениться на ней. И никогда до самой смерти не расставаться с ней.

Она — он это чувствовал — делила его восторг: вся извивалась и дико и самозабвенно вскрикивала: — Ах, хорошо, хорошо! Еще! Еще!

Потом, после изнурительно-страстных объятий, они долго лежали, тесно обнявшись.

Кругом была заколдованно-светлая ночь, бесконечно безмолвная, бесконечно длинными тенями крестов и тополей. Они оба молчали, будто боясь нарушить лунное очарование безмолвья. Ведь и без слов все было раз и навсегда понятно теперь, когда они нашли друг друга и уже не смогут расстаться.

Он, чувствуя восторг и благодарность, осторожно целовал ее маленькие круглые груди с крохотными сосками. — Да ведь она еще совсем девочка, — с мучительной нежностью думал он.

Она была бледна какой-то серебристой, лунной бледностью. Чернота ее глаз и волос стала еще черней. Никогда ни на чьем лице он не видел такого выражения блаженства.

Она счастливо и устало вздохала и вдруг вся вытянулась, выскоцила из его объятий, ловким, гибким движением вскочила на ноги и принялась стряхивать со своего измятого платья прилипшие к нему комья земли.

Он тоже поднялся и во все возрастающем порыве восторга и благодарности стал на колени, покрывая поцелуями ее маленькие тупоносые козловые полусапожки, остро пахнувшие свежей землей и ваксой.

— Ой, что вы делаете? — вскрикнула она. — Встаньте! Я тороплюсь. Не мешайте мне. Не ровен час, свекровь меня хватится.

Она торопливо застегнула пуговицы лифа на груди и, держа шпильки в белых зубах, высоко подняв тонкие руки, оплела голову своей великолепной разметавшейся косой.

Он, сбитый с толку, молча стоял перед ней, следя за тем, как она спешно приводила себя в порядок.

— Два года мечтала — вот сдохнешь, гад, а я на твоей могиле... И дождалась-таки! — вдруг свистящим, яростным шепотом произнесла она.

Он так и оторопел.

— Чья это могила?

— Чья? — звонко переспросила она и залилась своим щекочущим русалочьим смехом. — Мужа моего, вестимо! А то чья же еще? Вчера только его, старого урода, схоронили. Я уже давеча выходила, до самого рассвета гуляла. Да, обида какая, никого подходящего не встретила, — охотно и радостно объяснила она. — А вас, голубчик, мне просто Бог послал. Молодой, пригожий, ласковый, да и к тому же не из наших мест. Ох, как мне хорошо теперь. Спать как я сегодня чудесно буду! — и она сладко и протяжно зевнула.

— Вы, — спросил он, занкаясь, холодея от страха, — вы помогли ему умереть?

Углы ее улыбающегося рта дрогнули. Тень сожаления скользнула по ее сияющему счастьем лицу.

— Нет. Какое там! Сам сдох,шелудивый пес. Опился. На чердак полез и с лестницы кубарем. Спину сломал. А я все мечтала, как я его грибками угошу осенью. Ну, да и так хорошо. Жалеть не стоит. — Она снова засмеялась своим щекочущим русалочьим смехом. — Вы-то свое сполна получили, а обо мне и говорить нечего — я сейчас как в раю.

Он все еще стоял перед ней, бессмысленно глядя на нее. Она взяла его руку своей маленькой горячей рукой и крепко пожала:

— Спасибо, голубчик! До чего же вы мне угодили! Как по заказу! Ну, я пошла. Дорогу в гостиницу сами легко найдете — все прямо по этой аллее, а как выйдете за ворота, свернете налево, так сразу и наткнитесь на нее. Не собьетесь.

Она аккуратно оправила складки платья и, вдруг, низко нагнувшись над могильным камнем, отчетливо, с каким-то яростным восторгом произнесла отборное национальное ругательство и звонко плонула на могилу.

— Получай, гад!

Потом сразу выпрямилась, закинула голову и залила его сияньем своих счастливых черных глаз.

— Ну, прощайте, голубчик! Не поминайте лихом, — и, кивнув ему, быстро пошла своей легкой походкой по узорчатой от игры света и теней аллее, то попадая в полосу света, то пропадая в тени.

Пройдя уже довольно далеко, она, не останавливаясь, обернулась и, приложив руки рупором к губам, крикнула:

— А звать-то вас как?

— Андрей! — голос его прозвучал так странно и хрипло, будто не он, а кто-то другой ответил за него.

— Даже имячко у вас красивое! Это я, чтобы за здравие ваше подавать. Век буду молиться за вас, Андрюша! — донеслось до него. И все смолкло.

Он долго бессмысленно и бездумно стоял, глядя на опустевшую аллею. Потом, опомнившись, со всех ног бросился вон с кладбища. Уже почти добежав до своей гостиницы, он почувствовал ветер в волосах и смутно вспомнил, что его новая поярковая шляпа осталась там, на могиле. Она стоила очень дорого, но он даже не пожалел о ней...

— Вот вам рассказ моего приятеля, вот вам украинская ночь — не по

Гоголю, — заканчивает Бунин, сдвигая свою каракулевую шапку на затылок и закуривая.

Я слушала молча, ни разу не перебивая. Как он рассказывает! Я никогда не думала, что можно так рассказывать — так живо, красочно, образно, заставляя слушателя все видеть.

— А он? Что с ним потом было? — спрашиваю я.

— Ну, он, конечно, потрясся до самого основания, долго не мог в себя прийти. Чуть не заболел нервным расстройством. Но, слава Богу, оправился. Но ее никогда забыть не мог.

— Скажите, Иван Алексеевич, а это, действительно, с вашим приятелем произошло, а не с вами? — спрашиваю я.

Он разводит руками.

— А вы, Фома неверующий! Стал бы я выдумывать? Но клясться не намерен. — И, помолчав, продолжает: — Я хотел этот случай в «Темные аллеи» включить, да раздумал. Он бы детонировал. Слишком уж «макаберно», возмутил бы святош — осквернение могилы. Заклевали бы меня за него. — Бунин произносит «макаберно» так, будто ставит его в кавычки. Он умеет ставить слова в кавычки, произнося их особым образом.

— А по-моему, вы непременно должны написать этот рассказ...

Шаги в коридоре. Дверь открывается. Вера Николаевна входит с немножко виноватым видом. Она долго отсутствовала.

— Разве долго? А я и не заметил.

У Веры Николаевны сразу меняется выражение лица. Она пожимает мне руку.

— А ветчину не забыла купить? — накидывается на нее Бунин<sup>8</sup>.

## II

Детство (...). Детство — прекрасная тема, лучше не найдешь, — чтобы развлечь его.

— Расскажите мне, Иван Алексеевич, какой вы были. Не Алеша Арсеньев, а вы. Ведь вы не совсем такой, как он. У вас, наверное, многое еще в детстве было, о чем вы не писали.

Он кивает.

— Ну, конечно. Я уже говорил вам — «Жизнь Арсеньева» вовсе не моя автобиография. Многое неточно, подтасовано, подчищено. Я в детстве был очень добр, гораздо добнее Алеши (...). Но столько было тяжелого и мучительного уже и тогда (...).

Нет, о тяжелом, о мучительном не надо ему давать вспоминать, и я говорю быстро:

— Расскажите мне о каком-нибудь вашем особенно добром детском поступке. О самом добром, пожалуйста, Иван Алексеевич, расскажите.

— О самом добром? — он берет кочергу и начинает медленно и осторожно поправлять дрова в печке. Это хороший знак.

Я жду и знаю, что он уже готов «погрузиться в прошлое», как когда-то говорил Андрей Белый.

И он действительно не заставляет больше просить себя и начинает рассказывать чудесно, как только он один умеет рассказывать, и с явной охотой:

<sup>8</sup> Одобровцева И. Указ. соч. С. 331—338.

— Самый добрый? Трудно определить, какой из моих тогдашних детских поступков был самым добрым. Все они были добрые. Добрым было и мое отношение к жизни и ко всему окружающему меня. Я все и всех любил — и родителей, и братьев, и сестру, и слуг, и собак, и лошадей, и каждое дерево в саду, каждую птицу на ветках дерева. Я просто дышал любовью и добротой. И как трудно, как тяжело мне дались мои гимназические годы. Будто гора на меня обрушилась и надолго придавила меня. Будто я попал в тюрьму, нет, и в тюрьме, должно быть, легче. В гимназии мне было все отвратительно — главное, идиотская дисциплина — ведь в деревне я рос совершенно свободным, я всегда делал то, что хотел. А вот слушайся беспрекословно, сиди сиднем пять часов в классе.

Это было для меня невыносимо и мучительно. Поселили меня у старообрядца-мещанина. И там мне было даже еще хуже, чем в гимназии. Мы хотя и были бедны, но у нас дома все дышало барством и дворянским изяществом. Стол был всегда красиво и как-то даже парадно накрыт. У нас были почтительные старые слуги, всячески старавшиеся мне угодить — ведь я был всеобщим любимцем. А в доме старообрядца-мещанина, куда меня поместили нахлебником, царит мрачный грубый быт: рубцы, от запаха которых меня мutilo, подавались на стол прямо в кухонном горшке; я сам должен был чистить свое платье и башмаки и стелить свою постель. Мне казалось, что это унижительно для моего дворянского достоинства. Я знал, что происхожу из знаменитого богатого рода, и гордился этим.

В гимназии я ни с кем из товарищей не сходился. Все это были дети разnochинцев с хамскими ухватками. Несмотря на свой общительный нрав, я держался особняком. Я страдал от одиночества, к тому же меня мучила тоска по дому и семье.

Он вздыхает:

— Даже вспомнить тяжело, как я тогда тосковал. И тут-то я, пожалуй, и совершил свой самый добрый поступок. Вот как это было:

Однажды зимой, в сретенский лютый мороз, я возвращался из гимназии по почти безлюдным улицам. Градусов пятнадцать ниже нуля — все по домам попрятались, никто без крайней нужды носа на улицу не высунет! И вдруг вижу мальчика-нищего. Стоит он возле обледенелой, в ледяных сосульках водосточной трубы, в рваном, коротком рыжем балахончике, сам рыжий, веснушчатый, лицо бледное до голубизны. Я смотрю на него и у меня сердце екнуло. Чем-то, не знаю уже чем, напомнил он мне моего любимого теленка Бычка, белого с рыжими пятнами. Ну, совсем мой теленок. А он протянул ко мне тощую, голую до плеча руку и жалобно пропел охрипшим голоском: «Подайте. Христа ради, сиротке копеечку!»

Копеечки у меня не было. Рубль, который я ежемесячно получал от отца, я уже успел истратить. Но так жалко мне его стало, что я, долго не размысливая, бросил ранец на тротуар — тогда еще школьники ранцы на спине носили — расстегнул торопливо металлические пуговицы, снял шинель и протягиваю ее ему. «На, возьми! Надень скорее! Не то замерзешь». Он смотрит на меня ошеломленными, голубыми, телячьими глазами, но шинельки не берет. «Да бери же! — кричу я. — Бери! Я тебе дарю! — И сую шинель в руки. — Надень!»

Тут только он понял. Схватил шинель, прижал к груди и, даже не поблагодарив, со всех ног бросился бежать. Верно, испугался, что я раздумаю, погонюсь за ним и отберу у него шинель.

А я подхватил свой ранец и пошел дальше. И так хорошо, так радостно у меня на душе, что я даже мороза не чувствовал. Иду и горжусь

юбой — ведь так поступают святые, о которых мне читала мать. И рыцари тоже отдавали голым нищим свои плащи...

Но тут я вспомнил, что в кармане моей шинели остался мой новый перочинный ножик с четырьмя лезвиями и свисток. И это сразу испортило мою радость. Шинели мне не было жаль по-прежнему, но вот перочинного ножика и свистка ужасно, просто невыносимо жаль.

Мое появление без шинели вызвало в доме хозяина-мещанина переворох. Я весь трясся и, как голодный лес, щелкал зубами. Хозяйка, благодушная, толстая баба заохала и заахала надо мной. Хозяин стал добиваться, почему я без шинели. Я к тому времени уже научился хитрить. Я понял, что он моего поступка не оценит, не поймет. «Мы на улице играли в снежки, — солгал я, — шинель мне мешала. Я ее снял и повесил на забор, а когда кончили играть, ее не оказалось». «Вестимо, сперли, — решил он. — Если бы мой малец неглядел за своей шинелью, я бы его так отхлестал, что он бы неделю сесть не мог», — злочно и грозно проговорил он, видимо, жалея, что меня он отхлестать не смеет.

Ночью у меня поднялся жар. Вызвали доктора. Оказалось воспаление легких. Очнулся я только дома. Как сквозь сон помню, что мать не отходила от меня. Я проболел довольно долго и чуть не умер.

Когда я поправился, я рассказал матери, что отдал свою шинель нищему мальчику. Я ждал, что она придет в восторг и станет меня хвалить. О том, что я пожалел — да еще как! — о перочинном ножике и свистке, я промолчал, чтобы не испортить ей удовольствия.

Но она, к моему удивлению, только поцеловала меня, глубоко вздохнула и будто про себя прошептала:

— Бедный мой, добрый мальчик!

Меня из детской переселили в комнату, смежную со спальней родителей. Я лежал на широкой мягкой тахте под голубым пуховым одеялом. В окне — покрытые снегом, сверкающие от инея ели, будто и не ели, а елки, и все такое праздничное, чудесное, будто сегодня Рождество!

Лежать удивительно приятно, во всем теле блаженство разлито, как всегда, когда выzdоравливаешь. А тут еще уверенность, что я заслужил это своим добрым делом, это награда герою. Ведь не отдай я тогда шинели мальчику-нищему, я бы сейчас томился в классе на уроке арифметики или латыни. А сейчас все так восхитительно и чудесно!

За стеной — разговор родителей. Ну, конечно, обо мне. Радуются, конечно, что я поправился. Я прислушиваюсь. Голос отца: «Слава Богу, кончилась морока. Теперь уж скоро можно будет Ваню в город отвезти. Ведь сколько он в гимназии пропустил, догонять ему придется. Не то, не дай Бог, на второй год останется. Дернуло же его! Сколько его идиотская выходка денег нам стоила — доктор, лекарства, а еще и новую шинель ему шить придется. А денег откуда взять? Придется, должно быть, столовое серебро в ломбард заложить». И голос матери: «Ах, Господи! Как все тяжело, как больно! Бедные, бедные, несчастные мы. До какого позора, какого падения... Бедный мой Ванечка, такой добрый...» И снова голос отца: «Не плачь! Перестань. Все как-нибудь устроится, уладится, увидишь». И уже со свойственным отцу веселым легкомыслием: «Пойду постараюсь зайца подстрелить. Ваня любит, да и я тоже. В сметане, с бурачками. Не плачь! Прошу тебя, не могу видеть. Перестань!»

Дверь спальни хлопнула. Шаги отца в коридоре.

А я весь обомлел. И тут меня осенило. Господи, что я наделал! Ведь я обожал мать. Я в отчаянии спрыгнул с тахты, хотя мне было

запрещено вставать, босиком, в одной длинной ночной рубашке ринулся в спальню матери.

Она сидела перед туалетом в красном стеганом капоте с распущенными волосами, держа щетку в руке. Я увидел в туалетном зеркале ее любимое лицо, по которому текли слезы. Она обернулась ко мне, испуганно ахнула. Я бросился к ней, обхватил ее теплую шею руками и отчаянно, исступленно закричал: «Прости меня, мама! Прости! Мама, мама, я больше никогда не буду делать добрых дел! Мама, я больше никогда не буду добрым!»

Бунин вынимает из кармана пакет табаку, аккуратно и методично, как всегда, сворачивает папиросу, закуривает об уголек из печки и уже обыкновенным, разговорным тоном говорит:

— Вот я вам и рассказал о самом добром, о последнем добром моем поступке в детстве. — И, помолчав, добавляет: — Никому никогда я этого не рассказывал. Вам первой.

Я потрясена. Мне трудно сдержать слезы, от волнения. Мне жаль, мучительно жаль его — тогдашнего, бедного мальчика, и его сегодняшнего — старого, несчастного. Мне кажется, что я сейчас лучше понимаю его, яснее вижу и чувствую — будто этот рассказ о его детстве — магический ключ к сердцу Бунина.

Магический, да, именно магический — как и весь его рассказ. Оттого-то я так глубоко взволнована и потрясена. И как мне лестно, что он только мне, мне одной (...).

Он поворачивается ко мне и внимательно смотрит на меня своими зоркими глазами.

— Что, пробрали, прошибло вас? Плакать вам хочется? Глазки-то у вас, знаю, на мокром месте. Что же, поплачьте, это для здоровья полезно. Ведь трогательно, — как тут не заплашать?

Зачем он так холодно, так насмешливо? Я спрашиваю, задыхаясь от волнения:

— А дальше что было? Новую шинель вам сшили?

Он качает головой:

— Представьте себе, нет. Не сшили.

Я сбита с толку.

— Как так? В чем же вы ходили? Ведь еще была зима.

— Ну, конечно, зима. Лютая зима. Ходил в старой, в той же шинели. Все мои гимназические годы в одной и той же. Ведь мне ее, как полагается, на вырост сшили.

— В старой? Как же так? Раз вы ее отдали? Неужели отобрали у нищего мальчика?

— И этого не пришлось. Хотя, конечно, эффектно бы получилось — по Достоевскому: отыскал нищего мальчика, снял с его шинель, да еще в придачу вздул его за слезы моей матери.

— Я не понимаю, — растерянно сознаюсь я. — Чем же все кончилось?

Он затягивается папиросой и следит за ее дымом.

— Чем кончилось? Да ничем! Ничем не кончилось, как ничем и не начиналось. Ведь ничего этого не было. Не было ни нищего мальчика, похожего на нашего теленка, ни подаренной шинели, ни воспаления легких. Все это я тут же сочинил. В одну минуту, чтобы позабавиться. Вы ведь, конечно, когда просили меня рассказать о моем самом добром детском поступке, вспомнили идиотское *petit jeu* Фердыщенко — тыфу, какая гнусная фамилия — рассказы о самом дурном своем поступке на вечере Настасьи Филипповны. В «Идиоте» — так ведь? Вот я и захотел разыграть вас. Вышло даже еще лучше, чем я ожидал. И совсем по

вашему Достоевскому. Вы так трогательно, так самозабвенно, умильно слушали меня, так наивно, бесхитростно, простодушно поверили моей сахарной сусальной выдумке, что чем не сцена из вашего Достоевского?

Он вдруг начинает, глядя на меня, громко, самодовольно смеяться.

— Нет, до чего забавно, у вас сейчас, по вашему же Достоевскому, «прокинутое лицо». А я, как у него и полагается, рассказав о добром поступке, сделал дурной, — и до чего забавный поступок.

Он продолжает все так же самодовольно смеяться.

— Вывернул перчатку на изнанку. Да заодно и вас. Ведь так?..

Я готова заплакать — уже от обиды. Но сдерживаюсь, кусая губы.

— Нет, — говорю я. — Нет. Вы ошибаетесь. Я очень довольна. Ведь я пришла к вам с целью привести вас в хорошее настроение. Мне это удалось, раз вы смеетесь. Чего же мне еще желать?

И я, гордо кивнув ему, выхожу из комнаты<sup>9</sup>.

Стремление «переписать» (по меткому выражению Горького) Достоевского коренится глубоко в творческом мышлении позднего Бунина. Бунин, вечный противник модернизма во всех его видах, строит свою художественную позицию как защиту классической традиции русской литературы. Но и с этой традицией у него сложные отношения. Прежде всего, конечно, притяжение. Это тяготение приобретает к 1930-м гг. особый ностальгический оттенок: Бунин с необычайным мастерством реалиста воспроизводит русскую жизнь, но именно ту, которую Бунин любил и которой, он знал, уже не существует в реальности. Это было реалистическое изображение реально не существующего мира. Существовал же этот мир в русской литературе, и именно к ней Бунина тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность.

Но, подобно тому, как он ретроспективно перестраивал свой образ России, он «переписывал» в своем сознании и русскую литературу. Воздействие, соперничество, диалог шли как бы в двух руслах.

Внутренний мир Бунина был пронизан не просто поэзией, а лирикой русских поэтов. Очень часто лирический мотив того или иного рассказа задается несколькими строками Фета, Жуковского, Полонского, Баратынского, или прямо процитированными, или возникающими в подтексте (так, сквозь первую из импровизаций просвечивает строка «тиха украинская ночь», она как бы лежит в ключе рассказа). Отношения с прозой были более сложными. Менее всего Бунина, видимо,

<sup>9</sup> Одоеццева И. Указ. соч. С. 376—383. В генезисе этого рассказа участвовал еще один текст. В 1900 г. в Харькове были опубликованы воспоминания художника В. Н. Карпова под названием «Харьковская старина: Из воспоминаний старожила (1830—1860)». Бунин был связан с Харьковом, там жил его брат, прошлое время его всегда интересовало, и можно с основанием предположить, что книга оказалась в поле его зрения. Здесь рассказана история мальчика из купеческой среды Гаврюши Дунина. Семья была богоугодная, и мальчику часто говорили о любви к ближнему. «Ему каждый раз ставилось на вид Евангелие и особенно нагорная проповедь». Однажды, когда учитель выгнал из класса бедного мальчика из-за отсутствия у него приличной одежды и запретил являться в школу, Гаврюша отдал ему свой новый сюртук, а сам пришел домой «в одном форменном пальто». Родители его высекли, а священник, к которому Гаврюша обратился с вопросом, строго приказал больше так не поступать. Гаврюша начал «задумываться» и вскоре утопился (цит. по изданию: Карпов В. Н. Воспоминания; Шипов Ник. История моей жизни. М.; Л., 1933. С. 27—30). История эта, видимо, запала в память Бунина и подверглась осмысливанию в духе Достоевского.

тревожил Тургенев — здесь прямая преемственность и нет спора, нет соперничества. Уже к Толстому отношение иное: такой рассказ, как «Таня», — прямое «переписывание» нескольких глав из «Воскресения». Но самые мучительные отношения были, видимо, с Достоевским. Гуманный пафос Достоевского казался Бунину фальшивой сентиментальностью, и это ясно видно на примере второй импровизации, которая отчетливо пародирует «Мальчика у Христа на елке» и вообще детскую тему Достоевского. Однако сквозь Достоевского удар настигает и другого адресата: не случайно сюжет строится вокруг шинели. Но у Гоголя шинель отнята — здесь подарена, антигуманный акт похищения шинели «перевернут» в гуманный акт дарения. Гоголовское «я брат твой» зло пародируется.

Конечно, в рассказе, писанном «для литературы», а не симпровизированном «про dotted sua», Бунин не позволил бы себе столь насмешливого отношения к великой и болезненно дорогой ему самому традиции. Однако именно этим публикуемые рассказы особенно интересны: они высвечивают скрытые в остальном творчестве тенденции.

Пародийно-полемический характер приведенных рассказов раскрывает более замаскированную в других бунинских текстах полемичность ряда устойчивых его мотивов. Так, например, устойчиво повторяемый у Бунина мотив вида женской походки сзади:

у Бунина:

«Она, виляя задом, быстро шла (...). Он вдруг понял, что пошел в церковь с тайной целью увидеть ее» («Митина любовь»);  
 «Митя поймал себя на вожделении (...) к ее юбке, под которую крепкими тумбочками уходили голые ноги» (Там же); «...третья девка (...) в голубом капоте, ходила, прелестно волнуя этот капот» («Красные фонари»);  
 «Пошла вперед, тонкая, стройная, перебирая на ходу крутыми бедрами, вихляя юбкой» (первая импровизация).

у Достоевского:

«...Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм (...). И вообще я не люблю женскую походку, если сзади смотреть» («Подросток»).

Поскольку слова Подростка относятся к важнейшей черте его характера и вытекают, по Достоевскому, из сути отношения мальчика-подростка к физической любви, цитата эта не могла пройти мимо Бунина, бывшего, как видно из многих воспоминаний, жадным и ревнивым читателем Достоевского. Однако антагонизм приведенных цитат «снимается» постоянным (совершенно «по Достоевскому») подчеркиванием трагичности, ужаса, фатальности физической близости, являющейся поруганием и смертью. Восклицание, сливающее голос автора и героя в «Митиной любви»: «Самое страшное в мире, женские ноги!» вполне вписывается в картину «женской наготы», к которой Подросток «почувствовал омерзение», соединенное с неудержимым влечением.

Одновременно постоянная у Бунина связь лунного света и тишины («В огромном пустом небе высокая одинокая луна катится. Такая тишина» — первая импровизация) варьирует известные слова из сна Раскольникова: «Это от месяца такая тишина». Однако сходная формула резко переосмыслена: Достоевский для Бунина — «петербургский писатель», находящийся вне мира природной красоты. У самого же Бунина лунная ночь становится не просто фоном, а активным участником

любовных сцен, пространством любви. При этом, хотя в первой импровизации пейзаж (и вся тема: «рассказ об украинской ночи») как бы активизирует гоголевскую традицию, структура фразы и весь тип повествования ведут совсем в ином направлении — к Тургеневу. Таким образом, если ориентация на Достоевского оказывается полемической и одновременно представляющей опыт литературного соревнования, то ссылка на Гоголя — фиктивной.

Смысл этого нам раскроется, если мы вспомним некоторые черты историко-литературного мифа Бунина.

Бунин различал в русской литературе две традиции. Одна — петербургская, представленная украинцем Гоголем и западно-русским (рussко-польским по крови) Достоевским. Эту традицию Бунин ощущал как враждебную себе. Второе направление Бунин так характеризовал, оценивая замечания Гольденвейзера о языке Толстого: «...я тоже земляк Толстого, принадлежащий к тому же быту, что и Толстой. Нет, это не толстовские, а наши общие особенности: особенности языка той сравнительно небольшой местности, самые дальние окружные точки которой суть Курск, Орел, Тула, Рязань и Воронеж. И разве не тем же самым языком пользовались чуть ли не все крупнейшие русские писатели? Потому что чуть не все они — наши (...). Жуковский и Толстой — тульские. Тютчев, Лесков, Тургенев, Фет, братья Киреевские, братья Жемчужники — орловские, Анна Бунина и Полонский — рязанские, Кольцов, Никитин, Гаршин, Писарев — воронежские (...). Даже и Пушкин с Лермонтовым отчасти наши, ибо их родичи, Воейковы и Арсеньевы, тоже из наших мест, из наших квасов, как говорят у нас»<sup>10</sup>.

Показательно, что в этот перечень создателей русского языка и русской литературы не вошли ни Гоголь, ни Достоевский. Можно себе представить, как раздражала Бунина фраза из «Записок сумасшедшего» Гоголя: «Читал очень приятное изображение бала, описанное курским помещиком. Курские помещики хорошо пишут». Не с этим ли связаны его слова в споре с Ремизовым о том, что сочинения Гоголя — «лубок»?

Однако именно этим «курским помещикам», по выражению гоголевского героя, Бунин приписывал честь создания языка русской литературы: «Кстати, вообще о языке нашей местности. Конечно, не мешает помнить столь затраппное замечание Пушкина о языке московских просвирен. А не лучше ли все-таки был наш язык? Ведь к нам слали из Москвы (для защиты от набегов татар) служилых людей со всех концов России. Не естественно ли тут-то и должен был образоваться необыкновенно богатый, богатейший язык? Он, по-моему, и образовался»<sup>11</sup>. Этую же мысль Бунин высказывал и в других сочинениях: в предисловии к французскому изданию «Господина из Сан-Франциско» он писал, что его предки жили «в средней России, в том плодородном подстепье», где «образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Цит. по публикации Н. П. Смирнова: *К воспоминаниям о Толстом // Лит. наследство*. Т. 84. С. 396—398.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 267. У этой концепции Бунина было неожиданное парадоксальное продолжение. Впервые опубликованные в 1926 г. (газета «Возрождение», № 383) замечания Бунина на воспоминания Гольденвейзера попали на глаза Горькому и запали ему в память. Он обобщил их как мысль о хосковской природе русской литературы (или, в другом варианте, об «областном» характере русской дворянской литературы): «Старая наша литература была по

Стремление «изолировать» «петербургскую литературу», конечно, не означает незнания ее или невнимания к ней (характерно, что Пушкин — создатель этой традиции — вообще замалчивается в бунинской классификации, лишь «частично» попадая в круг «величайших русских писателей», вышедших из «подстепья». Между тем значение Пушкина для Бунина огромно и не требует доказательств). Более того, кажется, есть основания утверждать, что Достоевский был постоянным и мучительным собеседником Бунина, спор с которым скрыт в подтексте многих сочинений автора «Темных аллей».

1987

---

преимуществу литературой Московской области. Почти все классики и многие крупные писатели наши были уроженцами Тульской, Орловской и других, соседних с московской, губерний» (*Горький М. О литературе (1930)* // Собр. соч. М., 1953. Т. 25. С. 248); «Дворянская литература мне кажется «областной литературой» (термин из работ Н. К. Пиксанова. — Ю. Л.), она черпала материал своей главным образом в средней полосе Тульской и Орловской губернии». (*Горький М. Беседы о ремесле, статья 2* // Там же. С. 311); «Все крупные писатели хорошо знали только Тульскую, Орловскую и Калужскую губернии, так как они почти все оттуда» (Там же. Т. 26. С. 68). Затем эта идея, смешавшись с военными впечатлениями от орловско-курского направления (1943 г.), дала основание странной концепции о происхождении русского языка из никогда не существовавшего орловско-курского диалекта, концепции, доставившей лингвистам в свое время много затруднений.

## Блок и народная культура города

Культура начала XX в. была исполнена глубоких внутренних противоречий. С одной стороны, никогда за всю предшествующую историю России не провозглашалась так открыто и многократно идея искусства для избранных, не выражалось противопоставление народной массы и культурной элиты. Ф. Ницше писал: «Высшая каста, — я называю ее крайним меньшинством, — как самая совершенная, пользуется также и привилегиями крайнего меньшинства: быть на земле представителями счастья, красоты, доброты. Только люди наиболее духовно одаренные имеют право на красоту и прекрасное: только в них доброта не есть слабость»<sup>1</sup>. Многочисленные вариации этого тезиса в декларациях русских модернистов очень скоро превратились в общее место. Цитировать их можно было бы без конца.

С другой стороны, именно в рамках тех литературно-культурных течений, которые не считают возможным ограничиваться почтенными, но уже застывающими в академическом признании традициями, зарождается и противоположная тенденция — стремление к демократизации эстетического кругозора. На рубеже двух веков происходит резкое расширение самого понятия «искусство». Происходит художественное открытие русских икон и всего мира древнерусского искусства. Одновременно меняется взгляд на древнерусскую литературу. Ни сторонники восходившей к Белинскому концепции, согласно которой художественное значение русской литературы является следствием реформ Петра I (в одном варианте историко-литературного построения Белинского русская литература как факт искусства началась с Пушкина, в другом, более позднем, — с Кантемира), ни противники ее типа Логодина не подымали вопроса об эстетической ценности древнерусской литературы для современного читателя. Только Ф. И. Буслаев в XIX в. встал на путь слияния историко-академического и непосредственно-эстетического переживания текстов древнерусской литературы. Конечно, за пределами академической среды и в XIX в. жило непосредственно художественное восприятие созданий древнерусской письменности. С одной стороны, о красоте их говорили многие писатели — от Пушкина до Лескова и Толстого, с другой, на протяжении всего XIX в. жила еще культурная среда, для которой, как для Катерины из «Грозы», это была живая сфера непосредственного духовного переживания. Однако вся школьная традиция, определявшая среднюю норму эстетического кругозора русского культурного человека, строилась на признании всей допетровской культуры «незрелой», находящейся ниже эстетических представлений современности. Просветительско-позитивистская концепция прогресса, твердо вошедшая в сознание среднего европейца середины XIX в., убеждала, что нормой отношения к культуре прошлого является чувство синхронитетного превосходства. Поэтому, хотя и в XIX в. было немало ценителей древнерусского искусства, включение его в общепризнанный фонд художественных ценностей означало резкую смену культурной установки. В частности, та поздненародническая ориентация, которая определяла среднеинтеллигентский вкус на рубеже веков, отождествляла художественную ценность с наличием «симпатичной» (как выражалась критика тех лет) идени, т. е. идени, легко ассоции-

<sup>1</sup> Ницше Ф. Собр. соч. М., б. г. Т. 6. С. 263.

руемой с привычными прогрессивными лозунгами. По тем же соображениям, по которым Чехов казался «безыдейным писателем», древнерусская живопись и литература представлялись далекими от общественных запросов и уводящими от современности. В основе успеха Чехова и эстетического признания средневекового искусства лежал общий в своей основе процесс резкого расширения художественных горизонтов, имевший и ряд других последствий.

Одним из них явилось изменение подхода к народному творчеству. Характерной чертой фольклоризма XX в. стало расширение поля зрения. С одной стороны, это проявлялось во включении в круг художественных ценностей народного искусства, наряду с традиционно привлекавшими внимание жанрами (былиной, сказкой, обрядовой и лирической песней и другими), значительно менее изученных в ту пору частушек, новых форм городского фольклора. С другой стороны, возникло стремление выйти за пределы чисто словесного понимания фольклора, что было столь характерно для предшествующего этапа, и обратиться к народной живописи (лубку), изделиям народного ремесла (народной резьбе и керамике), ритуалу народного быта, народному театру. Расширение поля изучения, сбиравания, моды привлекло внимание к народной одежде, вышивкам, народной игрушке и таким формам проявления народного искусства, как вывески, выкрики и прибаутки ярмарочных торговцев. Наконец, сами народные праздники стали рассматриваться как коллективные явления массового народного искусства.

Ярмарка, балаган, становясь предметом не только научного внимания, но и художественного переживания, вызывали сдвиги в мире эстетических норм и меняли социальную ориентацию культуры. Происходила демократизация вкусов и норм. На этом фоне такие традиционно не допущенные на высокий Парнас зрелища, как цирк, получали права искусства. Новое, зарождавшееся искусство кино на глазах у всех превратилось из ярмарочного аттракциона сначала в массовое зрелище, а затем — в авангардное направление художественной деятельности.

Весь этот пестрый и обширный мир неканонических, с точки зрения культурных представлений XIX в., форм народного творчества не просто был допущен на периферию искусства — он начал активно воздействовать на традиционные каноны поэзии, театра, живописи. К этому следует добавить расширение этнического кругозора европейской культуры, начинающей испытывать воздействия фольклора и традиционного искусства Дальнего и Центрального Востока, Южной Азии, Африки и неевропейской Америки.

Весь этот напор нового культурного материала, который предполагал эстетическое освоение столь разнохарактерных явлений, как глубоко архаические культуры востока, с одной стороны, и фольклор и массовое искусство современного большого города, с другой, требовал большой художественной гибкости и новых концепций. Иногда возникало парадоксальное положение, когда хранители тех художественных норм, которые в XIX в. выступали как демократические, перед лицом новой художественной действительности выступали как ревнители академизма и элитарности. В этом отношении показательны споры, которые вел Бунин с Ремизовым в Париже в 1940-е гг. «Гоголя Бунин недолюбливал и не только Ремизову, но и мне (Н. В. Кодрянской. — Ю. Л.) не раз говорил, что Гоголь — "лубок"; Гоголю попало: "лубок"»<sup>2</sup>. Показателен здесь не

<sup>2</sup> Кодрянская Н. В. Встречи с Бунином // Лит. наследство. М., 1973. Т. 94. Кн. 2. С. 343, 346.

отзыва о Гоголе (отношение Бунина к Гоголю было сложным и изменчивым: можно указать и на восторженные отзывы), а то, что слово "лубок" остается для Бунина еще в середине XX в. бранным, в то время как для прошедшего школу символизма Ремизова оно могло осмысляться лишь в положительном контексте<sup>3</sup>.

Однако дело не сводится к простому расширению поля зрения на народное творчество. Само это расширение протекало на фоне внутреннего изменения как фольклора, так и литературы, являвшихся отражением исключительно сложных социальных процессов. В фольклоре отмирание старых жанров сопровождалось появлением новых форм городского народного творчества, возникла проблема массового сознания — сознания, стоящего между традиционным фольклорным мышлением и традиционной письменной культурой. Большую роль начинает играть массовая область искусства: низовой городской романс, издающаяся большими тиражами книга для массового читателя вроде «Похождений Рокамболя» Понсона дю Террайля или «Дракулы» Брэма Стокера, «глубину» которого, «независимо от литературности», понял Блок в 1908 г.<sup>4</sup>, плакат, вывеска, немой кинематограф, цирк. Отметим интересный парадокс: в то время как литература все чаще обращается к глубинным архаическим моделям культуры, народное творчество осваивает новую аудиторию и находящуюся в движении, только еще складывающуюся жизнь.

Рождающееся из сложных, противоречивых процессов и противоречивое по своей природе «массовое искусство» встречало противоположные оценки: в нем видели и воплощение агрессивной пошлости, угрожающей самому существованию мира духовных ценностей, и новое свежее художественное слово, таящее в самой своей пошлости истинность и неутонченность подлинного здорового искусства.

В сложной картине взаимодействия народной и письменной культур в начале XX в. была еще одна существенная сторона: в фольклоре и письменной литературе, кроме обычно выделяемых различий, существует еще одно — различие в природе отношения аудитории к тексту. В нефольклорном искусстве, в том виде, в каком оно сложилось в Европе в новое время, существует строгое разграничение автора и аудитории. Автор — создатель текста, ему отводится активное начало в системе

<sup>3</sup> Характерно восприятие бытового и литературного облика этих писателей М. Цветаевой. Связанный с демократической традицией русской литературы XIX в. наследием Тургенева и Чехова, Бунин подчеркивает в своем личном поведении аристократизм: «холодный, жесткий, самонадеянный барин» (Цветаева М. Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 107); ср. с ее оценкой Ремизова: «Здесь, за границами державы Российской, не только самым живым из русских писателей, но живой сокровищницей русской души и речи считаю — за явностью и договариватьстыдно — Алексея Михайловича Ремизова (...). Ремизов я, будь я какой угодно властью российской, немедленно присудила бы звание русского народного писателя, как уже давно (в 1921 г.) звание русской народной актрисы — Ермоловой. Для сохранения России, в вечном смысле, им сделано более, чем всеми политиками вместе. Равен труду Ремизова только подвиг солдата на посту» (*Морковин В. Марина Цветаева в Чехословакии // Ceskoslovenská ruskistika. Praha, 1962. № 1. С. 51—52*).

<sup>4</sup> См. письмо к Е. Иванову: «Прочел я «Вампира — графа Дракула». Читал две ночи и боялся отчаянно» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 251. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифры тома и арабской — страницы). Об этой же книге как источнике внелитературного страха см.: VII, 237.

«писатель — текст — читатель». Структура произведения создается автором, и он является источником направленной к читателю информации. Автор, как правило, возвышается над читателем, идет впереди него и ведет его за собой. Если читатель вносит что-либо «свое» в текст, то это, чаще всего, искажение, порча, узкое и ограниченное понимание, навеянное консерватизмом вкуса и литературных привычек. От потребителя требуется пассивность: физическая — в театре сидеть и смотреть, а не бегать, кричать и топать, в музее — смотреть, а не трогать, в опере — не подпевать, в балете — не пританцовывать, при чтении книги — не только не кричать и не жестикулировать, но и не шевелить губами, читать — даже стихи — глазами, а не вслух; интеллектуальная — проникать в чужую мысль, а не заменять ее своей, не фантазировать, выдумывая другие эпизоды и «концы» для текста, не спасать героя там, где автор желает его убить, и т. д.

Положение фольклорной аудитории отличается в принципе. Фольклорная аудитория активна, она непосредственно вмешивается в текст: кричит в барабане, тычет пальцами в картины, притоптывает и подпевает. В кинематографе она криками подбадривает героя<sup>5</sup>. В таком поведении ребенка или носителя фольклорного сознания «цивилизованный» человек письменной культуры видит «невоспитанность». На самом деле перед нами иной тип культуры и иное отношение между аудиторией и текстом. Сопоставим скульптуру и игрушку. Скульптура рассчитана на созерцание: она монолог, который должен быть услышан, но не требует ответа, она — сообщение, которое адресат должен получить. Игрушка, кукла не ставится на постамент — ее надо вертеть в руках, трогать, сажать или ставить, с ней надо разговаривать и за нее отвечать. Короче, на статую надо смотреть, с куклой следует играть. Игра не подразумевает зрителей и монологического отправителя — она знает участников, активно вовлеченных в общее действие. Играющий — соавтор текста. А самый текст не есть нечто изначально данное, которое следует получить: текст «разыгрывается», т. е. возникает в процессе игры. Параллель эта не полностью переносима на фольклорное творчество, но представляет не лишенную смысла его аналогию. В фольклоре, в отличие от игры, исходным является не только определенная сумма правил, но и некоторый текст. В этом отношении полезна другая параллель — с исполнительским искусством, где в потенции дан некоторый текст (музыкальная запись, текст пьесы или сценарий кинофильма), который должен, для того чтобы сделаться текстовой реальностью, быть разыгран исполнителями. Исходный текст составляет некоторый идеальный инвариант, который реализуется в ряде исполнительских вариантов.

В фольклорном тексте перед нами нечто совершенно не равное словесной записи сказки, песни или поставленной в экспозицию игрушке, повешенному на стену лубку. Фольклорный текст — сложное и многогранное целое. В него входят как компоненты некоторая система канонических правил или содержащихся в памяти исполнителя текстов-образцов, на основании которых он создает свой исходный текст. Но этот исходный текст так же не равен фольклорному произведению, как игрушка не адекватна игре. В обоих случаях перед нами некоторый провоцирующий элемент, который должен стимулировать свободную игру всего коллектива

<sup>5</sup> Ср.: «Когда я смотрел «Человека-невидимку», рядом со мной сидел мальчик, совсем маленький. В интересных местах он все время вскрикивал: «Ай, едришь твою!» (Записные книжки И. Ильфа // Илья Ильф, Евгений Петров. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 245.

текстом, в ходе которой и возникает то целое, что составляет текст фольклорного типа. Всякий, кто наблюдал, как носитель фольклорного знания рассматривает (именно «рассматривает», а не смотрит) какую-либо картинку, замечал, что изображение превращается при этом в объект игры: его вертят, тыкают пальцами, заливаясь при этом хохотом, и изображенных на картинке людей говорят, сочиняя целые диалоги и сюжеты, картинку разыгрывают, она выступает как стимулятор своеобразного действия. Именно на это и рассчитана лубочная живопись: она не только произведение изобразительного искусства, но и свернутый сценарий игры<sup>6</sup>.

Если посмотреть на искусство XX в. не с точки зрения того или иного отдельного художественного течения или какой-либо отдельной эстетической концепции, а попытаться охватить общее направление художественных поисков в целом, то одной из основных черт его, бесспорно, будет стремление к демократизации. Стремление это будет реализовываться в различных сферах — идеологической, эстетической, в области массовости, связанной с резким удешевлением книги, появлением кинематографа, средств механической записи произведений исполнительского мастерства. Существенной стороной этого процесса будет и тенденция к перенесению в традиционные сферы искусства принципов народного творчества, в том числе и стремление к вовлечению аудитории в непосредственный процесс соз创чества. Процесс этот, так ярко проявившийся в театре, захватил, однако, почти все жанры искусства.

В этом аспекте демократизации литературы роль Блока была исключительно велика.

Народная поэзия неизменно занимала важнейшее место в творческих исканиях Блока. Вопрос этот с большой полнотой освещен в известной работе Э. В. Померанцевой<sup>7</sup>. Отношение Блока к народному театру<sup>8</sup> и таким видам массового искусства, как кинематограф<sup>9</sup>, также делалось уже предметом исследовательского внимания. Однако в интересующем нас аспекте к уже сказанному можно добавить некоторые наблюдения.

Символизм пронизывал мышление Блока. Это, в частности, проявлялось в том, что не только явления искусства, но и события и факты окружающего мира для него имели значение, т. е. представляли собой некоторые тексты, из которых должен быть вычитан скрытый смысл — соответствие глубинным истинам. Такой взгляд приобретает особую значимость в тот период, когда «начинается "анттеза"» (V, 428). Если на первом этапе эволюции Блока Мировые Символы игнорируют мир житейской обыденности и каждодневной пошлости, то на втором они светят сквозь них. Отрицание «Заревой ясности» (V, 428) соловьевской утопии подразумевает, что художник должен пройти через культуру

<sup>6</sup> См.: Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского) / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1976.

<sup>7</sup> Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1958. Т. 3.

<sup>8</sup> См.: Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 128; Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.

<sup>9</sup> Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: Материалы и документы. М., 1974. Вып. 9.

современного города, окунуться в «сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням» (V, 428). Скрипки и цыганские песни упомянуты здесь не случайно. Для Блока массовая культура современного города имеет смысл, ее пошлость таинственно связана с глубинными смыслами и этим отличается от лишенной значения пошлости «культурного» интеллигентского мира. Простодушная и примитивная пошлость мира ресторанный музыки, кафешантанта, уличных развлечений есть форма жизни, а жизнь, и именно примитивная, первозданная и наивная, имеет таинственный смысл. Культурный же быт внутренне пуст, само отсутствие в нем грубости свидетельствует об отсутствии в нем жизни и, следовательно, какого бы то ни было скрытого значения, это — Блок говорит о религиозно-философских собраниях 1907 г. — «словесный кафешантан, которому не я один предпочитаю кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожигает порою усталую душу печать

Буйного веселья,  
Страстного похмелья.

Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни, и непременно отправится в кафешантан...» (V, 212).

О связи поэзии Блока со стихией цыганского романса писалось неоднократно<sup>10</sup>. Можно было бы отметить лишь одну особенность обращения Блока к этим упрощенным или вульгаризированным формам художественной жизни. Они, конечно, вливались в тот широкий поток признания городской реальности как поэтического факта, начало которому было положено в русской поэзии XX в. Брюсовым и который окончательно завоевал поэтическое гражданство в стихах Маяковского и Пастернака. Однако имелся здесь и специфический «блоковский» поворот. Пастернак принимает элементарные формы жизни «без помпы и парада» потому, что они самоценны и не сопряжены ни с каким извне находящимся значением, его «урбанизмы» — свидетельства поэзии, имманентно присущей жизни как таковой. Для Блока «в неестественных условиях городской жизни» именно примитив таит в себе, хоть и искаженные и визгливые, звуки скрипок мировой музыки. Более того, чем униженнее, похмельнее, дальше от утонченности, чем грубее эта сфера, тем она стихийнее и, следовательно, ближе к грядущему воскресению. Связь мысли о воскресении через падение с погружением в стихию городской — именно петербургской — жизни роднит Блока с Достоевским<sup>11</sup>.

Такая позиция влекла за собой эстетическую смелость: Блок не избегал стихии пошлости городской низовой культуры, а превращал ее в материал своей поэзии. Однако, смело используя ее, он наделял ее символической природой, одухотворял связью с миром значений. Это позволяло Блоку создавать поэтику, одновременно обращенную по сложности своей семантической системы к избранному и изощренному читателю и вместе

<sup>10</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы, Кино. М., 1977. С. 122; Лотман Ю. М., Минц З. Г. «Человек природы» в русской литературе XIX в. и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964; Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Тарту, 1973. Вып. 3: Александр Блок и традиция русской демократической литературы XIX века. С. 36—37; Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974. С. 29—32.

<sup>11</sup> См.: Минц З. Г. Блок и Достоевский // Достоевский и его время. Л., 1971; Соловьев Б. И. Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели. М., 1971.

с тем адресующуюся к такой широкой массовой аудитории, которая была решительной новостью в истории русской поэзии. Русский читатель представлял в начале XX в. массу, громадную не только с точки зрения пушкинской, но и некрасовской эпохи. То, что читатель этот в эпоху между двумя революциями был в первую очередь читателем стихов, что стихи Блока пользовались ни с чем не сравнимой популярностью, подтверждается многими источниками.

Специфической чертой жизни поэзии в обществе в эти годы были массовые поэтические вечера, выступления поэтов в концертах перед широкой аудиторией. История русской поэзии XIX в. знала лишь чтения в дружеском кругу, литературном салоне или в избранном обществе единомышленников. Узкий круг знал поэта в лицо, отождествляя его стихи с голосом и манерой декламации, для остальных же поэт ассоциировался с листом журнальной публикации и гравюрой, приложенной к собранию стихотворений. Литературный быт XX в. вернул поэзии связь с живым лицом писателя. Интонации Блока, его манера читать стихи были так же известны поколению, как голос Шаляпина. Такая форма бытования поэтического слова была непривычной, тем более что она не ограничивалась исполнением, а влияла, с одной стороны, на структуру стиха, а с другой, на психологию аудитории. Интересна запись в «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецовой: «...Федор Августович (Степун. — Ю. Л.) читал — очень выразительно — Блока.

— Теперь я понимаю тайну их успеха, — сказал И. А. (Бунин. — Ю. Л.)  
 — Это эстрадные стихи. Я говорю не в бранном смысле, понимаете. Он достиг в этом большого искусства<sup>12</sup>. Если в оценке Бунина сквозит недоброжелательство, то слова Ахматовой «трагический тенор эпохи» этого оттенка лишены — они фиксируют в поэтическом триptyхе одну из реальных сторон поэтики Блока (показательно, что рядом с «вокальной» характеристикой Ахматова поставила другую маску: «...улыбнется презрительно Блок»)<sup>13</sup>.

Поэтические концерты 1900-х гг. раздражают Блока тем, что в них он видит тот же «словесный кафешантан», что и в религиозно-философских собраниях, и, хотя он неоднократно в них участвовал, относился к ним в целом отрицательно (см.: «Вечера "искусств"» — V, 304—308). Отрицательное отношение его было вызвано тем, что в них он видел все тот же «сине-лиловый» туман декадентства: замкнутого в себе писателя на эстраде и замкнутую в своей «стадности» аудиторию. Даже плохие стихи, если они не самодостаточны, а знаки чего-то высшего, объединяют чтеца и слушателя в общей эмоции. Выступающий на эстраде должен быть посланцем и должен звать туда, откуда он послан. Таким Блоку кажутся литераторы XIX в. — не только Достоевский, который «с эстрады „жег сердца людей“» (V, 307), но и «Майков со своей сухой и изящной декламацией, Полонский с торжественно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной белой перчатке, Плещеев в серебряных сединах, зовущий „вперед без страха и сомненья“» (V, 307). «Они как бы напоминали о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства» (V, 307). Интересно, что одновременно с этим Блок подчеркивает, что поэт на эстраде не должен быть равнодушен к отзыву аудитории и, следовательно, не может игнорировать ее духовные возможности. Сбросив со счетов буржуазных

<sup>12</sup> Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника» // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 2. С. 280.

<sup>13</sup> Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 259.

посетителей «вечеров», Блок выделяет молодежную аудиторию, которую делит на две части (напомним, что статья написана в 1908 г.): первой «подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет скверные стихи с «гражданской» нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят (эта группа, по моему глубокому убеждению — лучшая часть публики, посещающая вечера нового искусства); другая группа — со стилизованными прическами и с настроениями, но о ней говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу» (V, 305). Исключительно интересно уже то, что Блок делает попытку анализа структуры аудитории и на этом анализе строит свою концепцию эстрадного выступления поэта как обоюдного акта. Поэт — посланец и вестник — должен говорить на языке слушателя. Основываясь на своем анализе публики, Блок признает выступления «любого из новых поэтов» вредными. Он приводит лишь единственный, по его мнению, случай слияния чтеца и аудитории, свидетелем которого он был: «Это — когда Н. А. Морозов читал свои стихи — тоже плохие, конечно, еще гораздо хуже плещеевских. Но, когда он читал их, я слышал, что он хотел передать ими слушателям, видел по приему и по лицам аудитории, что ему удалось это, — и готов был сказать (как и теперь готов), что стихи Н. А. Морозова не только можно, а, пожалуй, и нужно читать на литературных вечерах» (V, 308).

В стремлении отделить себя от «интеллигентной публики» столыпинских лет Блок был слишком строг к литературным концертам, составлявшим интересную страницу в совсем еще не изученной истории поэтической аудитории в России. Поэтические вечера 1900—1910-х гг., конечно, не были лишены культурных издержек. Однако они стали активной формой поэтического быта этой эпохи и наложили свой отпечаток на историю русской поэзии. Интересно отметить, что обстановка поэтических чтений, являясь порождением культуры XX в. с ее массовостью читательской аудитории, динамизмом развития и тесной связью с общественными настроениями, парадоксально вновь вызвала к жизни ряд архаических черт функционирования текстов в обществе. Мы уже говорили о непосредственном соединении, что вообще характерно для устного общения, поэта и слушателей в пределах одного пространственно-временного континуума, а также о том, что свойственная обстановке устного общения непосредственность включала аудиторию в активную атмосферу поэтического соз创чества, напоминающую фольклорную ситуацию. Возникавшая атмосфера определенными чертами напоминала напряженность сектантских собраний, создавая обстановку эзотерического общения в архаических коллективах. Так, в словотворчестве Хлебникова явно заметны отзвуки глюссолалий (ср. высказывание Р. Якобсона: «Хлебников широко использовал русские заговоры»)<sup>14</sup>. Символистская поэтика, вводя энigmaticский текст, воскрешала отношение: «загадывающий загадку — отгадывающий ее». Слушатель должен был напрягаться, стараясь проникнуть в тайный смысл «вещаний». Как средневековый слушатель священного текста, он втягивался в процесс толкования<sup>15</sup>. Поскольку он оказывался в «полном соответствий мире» (V, 426), он привыкал искать в поэтическом тексте значения во всем. Так вырабатывалось то повышенное внимание ко всем элементам поэтического слова, та культура максимальной насы-

<sup>14</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921. С. 67.

<sup>15</sup> Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России. М., 1978. С. 27.

щенности значениями, которая легла в основу поэтики XX в. Она перекликалась с широким кругом предшествующих явлений в культуре прошлого. Так же строилось отношение к тексту у изощренной аудитории эпохи барокко, в эзотерических сектах, в магической фольклорной поэзии.

Блок был тесно связан с этой атмосферой и, одновременно, в высшей мере ею тяготился. Вырываясь из нее, он стремился окунуться в «простую» культуру города, в городскую массу, в толпу. В 1910-х гг. Блок постоянный посетитель цирка, луна-парка, где он катается на «американских горах», синема. Белый назвал кинематограф — «демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова»<sup>16</sup>. Этот мир неизощренного веселья влек Блока. В кинематографе Блока, в частности, привлекала атмосфера соединения художественной наивности с непосредственностью аудитории, активностью ее реакции. Показательно свидетельство М. А. Бекетовой: «Александр Александрович не любил нарядных кинематографов с роскошными помещениями и чистой публикой (...) любил забираться в какое-нибудь захолустье на Петербургской стороне или на Английском проспекте (вблизи своей квартиры), туда, где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и *наивно впечатлительная* (курсив мой. — Ю. Л.) — и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью»<sup>17</sup>.

Город был для Блока и реальностью, противостоящей мнимости литературного существования, и грандиозным символом, и аудиторией, и огромным театром. Как театр он тоже не был единым: маскараду и «балаганчику» столичного центра (город для Блока — всегда Петербург) противопоставлялся народный театр — балаган и романтический театр больших страстей окраин и пригородов. По свидетельству М. А. Бекетовой, Блок не любил блестящий центр столицы — Невский и Морскую, а Е. Иванов вспоминал, что у Блока было влечеие к городу «и особенно окраинам его»<sup>18</sup>. Это влечеие было связано с поисками «Петербурга Достоевского». Но именно у Достоевского Блок, вероятно, нашел идеал «народного театра». В «Записках из мертвого дома» Достоевский описывал «представление» самодеятельного театра каторжников. «Всего занимательнее для меня были зрители; тут уж все было нараспашку. Они отдавались своему удовольствию беззаботно. Крики ободрения раздавались все чаще и чаще. Вот один подталкивает товарища и накрою сообщает ему свои впечатления, даже не заботясь и, пожалуй, не видя, кто стоит подле него; другой, при какой-нибудь смешной сцене, вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывается всех, как бы вызывая всех смеяться, машет рукой и тот час же опять жадно обращается к сцене. Третий просто прищелкивает языком и пальцами и не может смирно устоять на месте; а так как некуда идти, то только переминается с ноги на ногу. К концу пьесы общее веселое настроение дошло до высшей степени. Я ничего не преувеличиваю. Представьте острог, кандалы, неволю, долгие грустные годы впереди, жизнь, однообразную, как водяная капель в хмурый осенний день, — и вдруг всем этим пригнанным и заключенным позволили на часок развернуться, повесе-

<sup>16</sup> Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока. С. 131; Белый А. Арабески: Книга статей. М., 1911. С. 351.

<sup>17</sup> Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. Пг., 1922. С. 261.

<sup>18</sup> Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту. 1964. С. 365.

литься, забыть тяжелый сон, устроить целый театр»<sup>19</sup>. «Забыть тяжелый сон» — эти слова являются, вероятно, ключом к неясной записи Блока: «Кинематограф — забвение, искусство — напоминание»<sup>20</sup>. Важно отметить, что, окунаясь в жизнь окраинного города, Блок не противопоставляет эмоционально свое «я» чужому «они», находя в своей душе те же влечения.

В мурлыкающем нежно треске  
Мигающего спектра —

сливаются и «их» и своя потребность в забвении. «Непоправимость, необходимость. Все «уходы» (речь идет об уходе Л. Толстого. — Ю. Л.) и героизмы — только закрывание глаз, желание «забыться» (...) кроме одного пути, на котором глаза открываются и который я забыл (и он меня)». Последние слова — перефразировка стихов Некрасова:

Выводи на дорогу тернистую!  
Разучился ходить я по ней («Рыцарь на час»).

Окраина была для Блока хранителем традиции народного театра (ср. слова Достоевского об этих традициях: «Искать их надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан»)<sup>21</sup> и сценой одновременно. При этом народный театр воспринимался как отчетливо новое явление в фольклоре, порождение городской жизни, и оставался вне поля зрения академической науки эпохи Блока. П. Г. Богатырев писал в 1923 г.: «Русский народный театр, ясно обнаруживающий свои недавние книжные источники, чуждый какой бы то ни было документальности (...) не мог привлекать внимания исследователей»<sup>22</sup>. И одновременно это — явление глубоко древнее, вернее, вечное. Таково же было и отношение к Городу, который воспринимался и как реальность, и как символ, и во времени, и в вечном освещении. «Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины, пока существуют на свете флот и проституция; и если смотреть на это как на великое зло — и только, то жизни никогда не поймешь, никогда прямо и честно в ее лицо — всегда полузарапевшее, полу прекрасное — не посмотришь. Мы все отлично, в сущности, знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем «буржуй» с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть нечто даже очень высокое, чему не грех бы поучить сонных мужа и жену, дожевывающих свою послеобеденную жвачку в партере образцового театра» (VI, 279).

Не случайно, когда после революции перед Блоком вопрос о будущем театре встал как практический, он прежде всего подумал о сохранении духа единства сцены и зала там, где такое единство имеется, то есть в народных и периферийных театрах, где «между публикой и сценой существует неразрывная, крепкая связь — та связь, которая есть главный секрет всякого театра» (VI, 277). То, как Блок описывает реакцию зрителя на игру актеров в Народном Доме — один из самых ранних опытов изучения аудитории — несет на себе прямое влияние соответ-

<sup>19</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 124.

<sup>20</sup> Записные книжки Александра Блока. Л., 1930. С. 104.

<sup>21</sup> Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 119.

<sup>22</sup> Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр // Сборники по теории поэтического языка. Берлин; Петербург, 1923. Вып. 6. С. 21.

ствующих страниц «Записок из мертвого дома»<sup>23</sup>. Особенно важно для Блока, что происходящее в зрительном зале — лишь часть праздничного гуляния, центр целого пестрого мира. Идея живой органичности этого мира восходит к «Риму» Гоголя и, пройдя через идеи Вяч. Иванова, получит потом завершение в концепциях М. М. Бахтина (ср. также ряд высказываний Горького в 1910-е гг.). «В саду — обыкновенное исполнение в духе Театра миниатюр — «Маденькой Клодины» (с французского, с пением).

Потом любимый и известный по миниатюрам певец поет «Эй, вы, залетные»; потом карлики, подражая детям, поют не совсем приличные куплеты в китайских костюмах. Это особенно нравится. На открытой сцене — жонглеры. Главная масса глазеющих — конечно, как всегда было, бесплатная, то есть заплатившая только за вход в сад. (...) Со всем этим неразрывно слиты многочисленные легализованные и нелегализованные лотки и прилавки, торговля вразнос шоколадом, семечками, брошюрами, почтовой бумагой, визитными карточками. Это — целый мир, совершенно установившийся; все это не кажется мне плохим, потому что тут есть настоящая жизнь.

С этой жизнью необходимо обращаться крайне бережно, вытравить ее можно одним росчерком пера, и вернуть будет уже не так легко» (VI, 277—278). «Театр, в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых — урвать у жизни свой кусок хлеба, то есть дерзить жизни, не спать в жизни, проходить в ней своим — моральным или антиморальным — путем, такой театр казался мне всегда праздничным, напряженным, сулящим бесчисленные возможности, способным претворять драматургическую воду в театральное вино, что происходило и в Народном Доме» (VI, 279).

Поэтика «праздничности» и, что особенно существенно, недовоплощенности, создание текста, который еще должен в сознании аудитории «превратиться в вино», и, одновременно, внесение активной толпы в самый текст, вырабатывалась не одним Блоком. Из близких к нему деятелей можно отметить Белого с его ориентацией на частушку и балаган, «Петрушку» Стравинского, Судейкина, Ларионова, Гончарову в живописи, разнообразные театральные искания. Однако центральным художественным событием в этом ряду представляется поэма Блока «Двенадцать». О «Двенадцати» написано много, и основной смысл поэмы, ее место в творческой эволюции поэта, как кажется, определены. Однако избранный нами аспект позволяет увидеть в поэме некоторые особые повороты, до сих пор еще недостаточно освещенные.

В «Двенадцати» перед нами — целый парад народной праздничной театральности. Прежде всего, поэма несет на себе отпечаток святочного карнавала. Как отмечал Б. М. Гаспаров, «первое (и последнее) заседание Учредительного собрания состоялось 5 января (старого стиля); непосредственно перед этим город был переполнен соответствующими плакатами. Таким образом, действие происходит около этой даты (может быть, в течение нескольких дней) — т. е. в дни святок. Это обстоятельство, во-первых, более конкретно объясняет роль темы Христа в поэме, а, во-вторых, накладывает на все происходящее в поэме отпечаток святочного карнавала: приход ряженых с интермедиями музыкально-драматического характера на популярные мотивы и с широким привлечением примет злобы дня (нередко в парадоксальном сопоставлении), кукольный балаган, раек с прибаут-

<sup>23</sup> Внимание Блока к этим страницам открывает новый аспект темы «Блок и Достоевский», см. прим. 11.

ками-зазываниями раешника, характерное сочетание сакральных и кощунственных элементов и, наконец, заключительное общее шествие, — все это полифонически переплетается, создавая сложную и в то же время сотканную из примитива карнавальную структуру». Рядом со святочно-карнавальным шествием в поэме отчетливо дают себя знать черты народного театра. Это, прежде всего, кукольный балаган. В предисловии к упомянутой выше книге П. Г. Богатырева, подписанном: «Опоэз» (автором, видимо, был Ю. Н. Тынянов), указывалось: «Старый театр, для которого слово было не материалом художественного построения, а способом выявления психологии, оставил после себя недоверие к словам. В работах Мейерхольда, Таирова, Миклашевского, Сергея Радлова, в статьях совсем молодого драматурга «Серапиона» — Льва Лунца мы видим одно и то же: пренебрежение к слову. Театр движения, театр-зрелище, сюжетный театр, наконец, отрицает возможность театра слова.

Нам это кажется тяжелой ошибкой. Особенно велика эта ошибка в том случае, если новый театр хочет быть театром народным (...).

Народный театр — слова как такового»<sup>24</sup>.

Характеристика эта применима к построению «Двенадцати»: композиция поэмы в значительной мере строится как ряд сцен, организованных по законам кукольного театра. Пародийная кукольность раскрывается, в частности, в параллелизме сюжетных сцен из «Двенадцати» и «Балаганчика». Однако особенно существенны параллели с западно-русским и украинским вертепным театром. Вертеп двухэтажен. На нижнем этаже его разыгрываются фарсовые представления с участием Ирода, черта, «немца» (ср.: «буржуй»), пса и носителя гернического начала Петрушки (ср.: «Петруха»), — в украинском варианте Запорожца, — которому придаются черты веселого разбойника. На верхнем этаже в то же время разыгрывается мистерия поклонения младенцу Иисусу. При этом следует подчеркнуть, что вертепное действие — часть карнавального шествия колядования, которое составляют изображающие святых церковнослужители (впереди идет мальчик со звездой) и карнавальная толпа, соединяющая церковное пение с колядками, циническими шутками, игровыми «разбойничьями» угрозами ограбить и убить скупых хозяев. Черты украинского обряда были Блоку знакомы по исследованиям П. О. Морозова, от которых он был «в восхищении»<sup>25</sup>. Знакомством с этими источниками, а также, что вполне вероятно, со «Старинным театром в Европе» А. Н. Веселовского, объясняются некоторые западно-русские элементы шествия в «Двенадцати» (например, отсутствующая в великорусском фольклоре деталь — белый венчик из роз)<sup>26</sup>. Двухэтажность вертепа соответствует мысли, высказанной Блоком в письме Мейерхольду еще в 1906 г. в связи с постановкой «Балаганчика»: «Всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать тараном, пробить брешь в мертвичине (...) здесь-то и должен

<sup>24</sup> Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. С. 7—8.

<sup>25</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 449.

<sup>26</sup> См. также: VIII, 519—520. Восторженное письмо по поводу первого тома «Истории драматической литературы и театра» П. О. Морозова относится к середине февраля 1919 г., однако Блок в нем пишет, что в «эти дни все возвращается» к этой книге, что указывает на более раннее знакомство с ней. Ср.: Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М., 1870. См. также: Морозов П. Народная драма // История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М., 1914. Т. 1.

«пробить час мистерии»: мистерия одурачена, обессилена и покорена (...) в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошает, станет молодым, и глаза его станут прозрачными без дна» (VII, 169—170). Мистериальный и одновременно карнавально-антимистериальный характер вертепного зрелища ясно показала О. М. Фрейденберг: «Мне не приходилось читать работы, которая сближала бы театр и церковь архитектурно и показала бы их тождество чисто вещественное. Вертеп впервые раскрывает передо мной эту простую, совершенно осозаемую, наглядность. В самом деле, ведь перед нами храмовый ящик — явление хорошо нам знакомое и по античности, языческой и библейской, и по церковной археологии». Вертеп архитектурно повторяет формы и церкви, и скиний: «Наш раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковки, церковного домика-ящика» составляет часть архаического обряда появления бога из царства мертвых — умирания старого и рождения нового мира. В работе О. М. Фрейденберг содержится еще одно исключительно важное сближение: «Загадочное (двухэтажное. — Ю. Л.) устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж — для героев, верхний — для богов), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах «народного», кукольного театра»<sup>27</sup>.

Не менее очевидна связь композиции первой песни «Двенадцати» с сайром. Зачины: «А это кто?», «А вон и долгополый...», «Вон барыня...» воспроизводят прибауточные зачины раёшного деда: «А это, извольте смотреть-рассматривать». Ср., например, текст по, вероятно, известному блоку сборнику Ровинского:

А вот, извольте видеть господа,.  
Андерманир штук — хороший вид,  
Город Кострома горит;  
Вон у забора мужик стоит — с.т;  
Квартальный его за ворот хватает, —  
Говорит, что поджигает,  
А тот кричит, что заливает.  
А вот андерманир штук — другой вид,  
Петр Первый стоит.  
Государь был славный,  
Да притом же и православный;  
На болоте выстроил столицу...<sup>28</sup>

О том, что весь этот пестрый парад имел для Блока осознанно карнавальный, праздничный, святочно-маскарадный характер, свидетельствует одна деталь: появляется «старушка-курица», которой предстоит комическая карнавальная гибель: «Большевики загонят в гроб». Летом 1919 г., обрабатывая «Рваный плащ» Сема Бенелли, Блок вставил в пьесу собственную песенку о карнавальной гибели курицы:

<sup>27</sup> Фрейденберг О. М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2 (243). С. 41—43.

<sup>28</sup> Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Спб., 1881. Кн. 5. С. 231. Прим. 187. После упоминания Петра I следует совершенно нецензурный текст, замененный в издании Ровинского точками. Место это могло привлечь Блока как народная оценка «державного основателя» («Возмездие»).

Карнавал, вертлявый бес,  
В брюху курице залез.  
Курица в страхе  
Жалуется папе!

Папа взял сухой сучок,  
Покропил водой стручок,  
Курица, проглоти,  
Карнавала отпусти!

Сдуру курица взяла,  
Проглотила — померла...  
Карнавал прозевал,  
Вместе с нею подыхал... (III, 412)

Карнавально-святочное шествие масок и ряженых объясняет и, на низшем семантическом уровне, появление фигуры Христа: «Несение впереди шествия коляды вертепа фигуры младенца Христа было распространенным обычаем, в особенности в западных областях. В связи с этим сама процессия осмысливается как свита Христа — «божьи ангелы» или апостолы: «А ті йангелі всі колідники. Ой ми тут прийшли тай Христа найшли». «Господзиня (т. е. хозяева. — Б. Г., Ю. Л.) столи стелила — гостей с сподівала — святого Павла, святого Петра, любого гостя Ісуса Христа»<sup>29</sup>. Б. М. Гаспаров отметил, что в наиболее двусмысленном месте поэмы — разговоре проституток — вдруг необъяснимым образом прорываются кукольно-детские интонации: «Двусмысленная реплика проститутки (может быть, куклы балагана?) в гл. 1: «Пойдем спать» — парадоксальным образом вызывает в памяти сакрментальную формулу детского быта»<sup>30</sup>. Ключ к этому — в словах из рецензии Блока на репертуар коммунальных театров: в народном зрелище среди других номеров присутствуют и карлики, которые, «подражая детям, поют не совсем приличные куплеты» (VI, 277). Блок считал, что без этого не будет современного народного зрелища, и считал, что убирать номера «с легким налетом сальности» «решительно не надо» (VI, 278).

Если добавить, что в текст введены и элементы массовой уличной живописи (политические плакаты, «Не слышно шуму городского» — популярный, много раз переиздававшийся лубок, который можно было купить тут же на ярмарке, где-нибудь рядом с балаганами и кукольными театрами), то перед нами в вводной части весь ассортимент балаганной театральности и массового городского искусства, создающего тот «театр слова», который характерен для народной сцены.

Однако Блок не разделял опоязовского мнения о бессюжетности народного зрелища, поскольку наблюдал интерес массовой аудитории и к жестокой мелодраме, и к наивно-сюжетному кинематографу. Вслед за карнавальным вступлением (1-я глава) идет напряженно-сюжетное и мелодраматическое действие. К нему явно приложимы два сюжетных кода: оперный и кинематографический. Существует явная параллель между сюжетным развитием «Кармен» (кстати, также начинающейся массовой сценой карнавально-ярмарочного типа) и судьбами Петрухи—Катьки—Ваньки. Еще более очевидна связь с немым кинематографом 1910-х гг.

<sup>29</sup> Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать». С. 57 (цитируется: Свенцицкий І. Різдво Христове в поході віків Львів, 1933. С. 112).

<sup>30</sup> Там же. С. 58.

В кино Блоку претила «кобызательщина и пошлость «великосветских» и т. п. сюжетов» (VIII, 515). Однако Блока привлекало здесь то, что многих от кинематографа отталкивало: то, что кинематограф еще не стал «высоким» искусством, не отделился от зрелицкой стихии народного балагана. Сильные страсти, примитивные характеры, зрелицность, непосредственность восприятия неискушенным зрителем — все это воспринималось Блоком не как недостатки, не как то, от чего следует избавляться, а напротив, как свойства, которые должно переносить в другие сферы искусства. Сюжетное построение (смена картин) и структура характеров в треугольнике «Ванька—Катька—Петруха» несут следы непосредственного воздействия поэтики немого кино 1910-х гг.

Особенно интересно в этом отношении сопоставление поэм с той частью репертуара кинематографа, которая связывала экран с песенной традицией, представлявшей преломление народной лирики сквозь призму городской культуры XX в. В 1908 г. по сценарию В. Гончарова (режиссеры и операторы: В. Ромашков, А. Дранков, Н. Козловский) был снят фильм «Понизовая вольница (Стенька Разин и княжна)». С 1909 по 1916 г. были поставлены три(!) фильма на сюжет «Ваньки-ключника»: «Ухарь-купец» (1909), «Коробейники» (1910), «Песнь каторжанина («Бывали дни веселые...»)» (1910), «По старой Калужской дороге» (1911), «Последний нынешний денечек» (1911). В том же русле был и ряд постановок Протазанова («Вниз по матушке по Волге», «Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей» и другие).

Кинематографичность ощущается в динамике смены эпизодов.

Контрастность упрощенного психологизма, сливаясь с черно-белой техникой киноизображения, создавала образ кинематографа как контрастного «черно-белого» искусства. В этом отношении черно-белая цветовая (световая) гамма «Двенадцати» связывает мистику цветового символизма с реальностью массового искусства. Появление красного («кровавого») флага в конце, как и в «Броненосце "Потемкине"», где в finale поднимался вручную окрашенный красный флаг, лишь подчеркивает эту специфику, превращая ее в художественно осознанный факт.

Возможно, что именно концовка «Двенадцати» подсказала Эйзенштейну его решение.

Итак, вся художественная система «Двенадцати» пропущена через призму народного «низового» искусства, что резко усиливает для литературно искушенного читателя ощущение «игровых» элементов в тексте. Однако в такой же мере, в какой ошибочно не видеть поэтической «игры» в поэме, не следует абсолютизировать ее значение. Необходимо остановиться на одном парадоксе. Поэма «Двенадцать» пронизана искусно сплетенной «чужой речью»: уличные выкрики, язык «барынь», «старушки», «проституток», «поэта», речи красногвардейцев, — все это, переведенное на язык различных жанров массового искусства, создает текст большой сложности. Однако Блок был исключительно далек от цели литературной стилизации. Его интересовало прямо противоположное: вырваться не только за пределы «сложности» и стилизации, но и вообще за пределы литературы. Массовая городская культура влекла еще и тем, что она воспринималась как не-литература, вызывала жизненные, а не эстетические реакции. Так, Блок ценил «Дракулу-вампира» за то, что, читая его, испытывал нелитературный страх. Уличное зрелице сродни уличному происшествию, Блок посвятил целый цикл «Вольные мысли» «происшествиям»: смерти на ипподроме, утонувшему рабочему. Его влекли состязания борцов, воображение его приковывали

авиакатастрофы. Это тот элемент народной эстетики, который питает широкий круг переживаний — от восприятия кинохроники до боя быков (следует отметить, что зритель 1910—1920-х гг. гораздо острее переживал в кино чувство подлинности). Блок зафиксировал в записной книжке: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: «Мужчины всегда дерутся»<sup>31</sup>. Женщина смотрела на экран, как на уличную драку (кстати, смотреть драки любил Пушкин). Здесь привлекала подлинность переживаний: настоящий, а не эстетический страх, настоящая любовь, подлинная кровь и смерть. Путь через примитив вел не к стилизации, а к подлинности.

Данте в «Пире» обосновал иерархии восхождения к скрытым значениям текста: буквальный смысл — аллегорический — моральный — аналитический<sup>32</sup>. Он подчеркнул, что без низшей ступени — буквального смысла — невозможно постижение тайн аналитических значений. Мир Блока во многом близок к миру Данте: низшая ступень его связана с высшей, балаган и мистерия таинственно сплетены между собой. Пути к новому художественному слову Блок искал в разрушении канонов и обращении к таким эстетическим фактам, которые традиционно исключались из сферы искусства. Это был тот же путь, по которому, отправляясь от разных концепций, шло большинство крупных художников XX в.

1981

<sup>31</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 103.

<sup>32</sup> Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 135—136.

## Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого

(К проблеме средневековой традиции в культуре барокко)\*

I. Идеологии петровской эпохи было свойственно представлять переживаемое Россией в начале XVIII в. время как некий исходный пункт, точку отсчета. Все предшествующее объявлялось как бы несуществующим или по крайней мере не имеющим исторического бытия, временем невежества и хаоса. Долетровская Русь наделялась признаками энтропии. Идеальная Россия мыслилась как не соотнесенная с предшествующей, в предшествующей же Россия выделялись не присущие ей черты, а то, чего ей, с позиции этого идеала, не хватало. Следует отметить, что в самом этом нигилистическом подходе к прошлому объективно заложены были черты исторической преемственности.

Вычеркивая предшествующую историческую традицию, теоретик петровской эпохи обращался к античности как к идеальному предку переживаемой им эпохи. Так, например, официальный титул императора в сочетании с наименованиями «отец отечества» и «великий» (все три наименования были приняты Петром одновременно — в 1721 г.) отчетливо указывал на римскую традицию и одновременно свидетельствовал о разрыве с русскими титулами<sup>1</sup>. Современники не замечали, что само обращение к Риму как норме и идеалу государственной мощи было традиционно для русской культуры. Так, в политическое самосознание XVI в. органически входила идея кровной связи русских князей и римских императоров. Об этом говорят «Послание» Спиридона-Саввы и «Повесть о князех владимирских», связывая Рюрика с потомством брата Августа Римского Прусом<sup>2</sup>. Это же легло в основу многочисленных деклараций Ивана Грозного. В послании шведскому королю Иоганну III Грозный писал: «Мы от Августа Кесаря родством ведемся, а ты усужаешь нам противно богу»<sup>3</sup>. В дальнейшем преемственная связь российских монархов с Августом подчеркивается при венчании Петра II (первого русского императора, венчающегося на царство): «изыде великихъ государей царей российскихъ корень, и самодержавствоваху

\* Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

<sup>1</sup> На медалях в честь коронации Екатерины в 1724 г. Петр изображен «в римской одежде под балдахином стоящий» (см.: Барсов Е. В. Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами: С историческим очерком чинов царского венчания в связи с развитием идеи царя на Руси. М., 1883. С. 115) — римская одежда явно связана с императорским титулом.

<sup>2</sup> Дмитриева Р. П. Сказание о князьях Владимирских. М.; Л., 1955. С. 162, 175, 188—189; ср. также: С. 197, 208.

<sup>3</sup> Послания Ивана Грозного / Подг. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. М.; Л., 1951. С. 158.

в Велицъ Россіи, от превысочайшаго первого великаго князя Рурика, еже от Августа кесаря и обладающаго всею вселеною...»<sup>4</sup>.

И титул «царь», и сменивший его «император» фактически восходят к одному и тому же источнику, обозначая один и тот же историко-культурный объект, но в переводе на языки разных периодов русской культуры. В самом деле, слово «царь» этимологически восходит к «царь» и, следовательно, равнозначно императору (ср. нем. Kaiser — «император», также восходящее к имени Цезаря, но в другой культурно-исторической традиции); когда Петр из русского царя становится русским императором, это означает не столько расширение власти, сколько именно культурную переориентацию<sup>5</sup>. То, что титулы «царь» и «император» воспринимались не как синонимы, а в качестве своего рода

<sup>4</sup> Барсов Е. В. Указ. соч. С. 111. Знаменательно также упоминание чаши Августа, наряду с шапкой Мономаха, во вступлениях к чинам венчания Ивана Грозного и Федора Ивановича. См.: Дмитриева Р. П. Указ. соч. С. 183—184, 194.

<sup>5</sup> Весьма характерно в этом смысле противопоставление «цесаря» и «кесаря» в древней славянской редакции евангельского текста (Ин. 19, 15). Ср., например, в Супрасльской рукописи: «не имамы цъсари разъ кесаря» (Супрасльская рукопись: Труд С. Северьянова. Спб., 1904. Т. I. С. 435 (Памятники старославянского языка. Т. 2. Вып. 1), в Марининском евангелии: «не имам цѣрь. тъко кесара» (*Quattuor evangeliorum versionis paleoslovenicae: Codex Marianus glagoliticus / Ed. V. Jagić. Bergolini, 1883. Р. 393*), в «Изборнике 1073 г.»: «Не имамы цъсар, нъ кесар» (Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Спб., 1903. Т. III. Стб. 1461) или в Мстиславовом евангелии XII в.: «Не имам цесар, тък'мо кесар» (Карский Е. Ф. Труды по белорусскому и другим славянским языкам. М., 1962. С. 19); в позднейшей редакции вместо «цесаря» стоят «царя». Соответственно противопоставление «цесаря» (или «царя») и «кесаря» выступает как противопоставление византийской и римской верховной власти. Не случайно, перед тем как назвать себя «императором», Петр называет Ромодановского — так сказать, своего двойника — «князь-кесарем» (см. подробнее: Успенский Б. А. Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен. § 6 // Художественный язык средневековья. М., 1982); и то, и другое наименование знаменует ориентацию именно на Рим.

Исходная синонимичность слов «император» и «цесарь» отразилась в наименовании членов императорской семьи. Когда Петр принял титул императора, возник вопрос: как именовать царицу и царевен; в русском языке не было соответствующих слов. Сенат и Синод на «конференции» в синодальной крестовой палате в Москве 23 декабря 1721 г. решили супругу царя именовать «Императрицею, или Цесаревою», а детей «Цесаревнами» (любопытно отметить, что эти формы представляют собой морфологические полонизмы). Петр утвердил это решение, заменив «Цесаревну» на «Императрицу, ее цесаревно величество», причем в манифесте это аргументировалось ссылкой на «православных императоров греческих» (Соловьев С. М. История России.. М., 1963. Кн. 9. С. 539); о том, что царевен стали называть «цесаревнами», свидетельствует Берхгольц (*Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, 1721—1725 / Пер. с нем. И. Ф. Амона. М., 1902. Ч. 2. С. 55*); между тем дочери Ивана Алексеевича продолжали именоваться «царевнами», а жена его (Прасковья Федоровна) — «царицей». Впоследствии «цесаревич» стал означать исключительно наследника престола. В Учреждении об императорской фамилии, изданном императором Павлом 5 апреля 1797 г., говорится, что титул этот принадлежит «одному объявленному всенародно наследнику престола» (§ 31, ср. также прим. к § 30). В акте о престолонаследии, обнародованном в тот же день, Павел назначил наследником своего старшего сына Александра, который и стал именоваться «цесаревичем». Тем не менее 28 октября 1797 г. был издан манифест, по которому тот же титул цесаревича был дарован второму сыну Павла — великому князю Константину Павловичу, «во мзду

антонимов, свидетельствует о столкновении самих языков, на которых выражало себя культурное сознание этих эпох<sup>6</sup>.

Существенно при этом, что в новое время титул императора принадлежал лишь главе Священной Римской империи (которого, до того как Петр стал императором, русские называли «цесарем»), и, таким образом, принятие русским монархом императорского титула ставило его в один ряд с австрийским императором<sup>7</sup>, ориентация на Рим осуществлялась как непосредственно, так и через австрийский политический этalon.

2. Идея «Москва — третий Рим» по самой своей природе была двойственной. С одной стороны, она подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. В этом варианте идея подразумевала изоляцию от «нечистых» земель. С другой стороны, Константинополь воспринимался как второй Рим, т.е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность — в Византии видели мировую империю, наследницу римской государственной мощи. Таким образом, в идеи «Москва — третий Рим» сливались две тенденции — религиозная и политическая. При выделении второго момента подчеркивалась связь с первым Римом; что влекло затушевывание религиозного аспекта и подчеркивание аспекта государственного, «императорского». Исходной фигурой здесь делался не Константин, а «Август-cesарь». Выступая на первый план, государственность могла не освящаться религией, а сама освящать религию. Намеки на это видны уже у Ивана Грозного, писавшего Полубенскому, что Христос «божественным своим рождеством Августа кесаря прославив в его же кесарство родитися благоизволи, и

---

и вящее отличие»; в отличие от Александра, который назывался цесаревичем до того, как стал императором, Константин Павлович сохранял этот титул пожизненно. О новизне и неустойчивости титула «императрица» может свидетельствовать «Песнь», сочиненная Тредиаковским в 1730 г. в Гамбурге по случаю коронации Анны, где государыня именуется «императрикс»; это наименование привлекло внимание Тайной канцелярии, и поэту пришлось давать объяснения по этому поводу. Знаменательно, однако, что, когда Тредиаковский сослался на латинскую форму, дело было немедленно прекращено: объяснение признано было удовлетворительным (см.: Мельников П. И. Дело по поводу стихотворения Тредиаковского // ЧОИДР. 1879. Кн. 1).

<sup>6</sup> Принятие Петром императорского титула вызывает протест в консервативных слоях населения: поскольку Рим понимается как царство Антихриста, старообрядцы видят в этом доказательство того, что Петр — Антихрист. Так, основатель старообрядческой секты странников Евфимий заявлял в 1784 г.: «Понеже Петр не принял на ся царского имени; восхоте по римске именоватися император» — и делал отсюда вывод о сатанинской природе Петра (Сборник правительственных сведений о раскольниках / Сост. В. Кельсиев. Лондон, 1862. Вып. 4. С. 253); в 1855 г. старообрядец федосеевского согласия И. М. Ермаков показал на следствии: «Императором Александра Николаевича не признаю, а признаю его царем. Титул же императорский... Петром великим заимствован от нечестиваго сатанинскаго папы Римскаго. Титул император значит Перун, Титан или Дьявол» (Там же. Вып. 1. С. 220).

<sup>7</sup> Не случайно Вена болезненно реагировала на этот шаг. См. о реакции венского двора: Флоровский А. В. Русско-австрийские отношения в эпоху Петра Великого. Praha, 1955. С. 32—34. Соответствующее восприятие слова «цесарь» отразилось в наименовании австрийских подданных «цесарцами» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. Спб.; М., 1882. Т. 4. С. 574).

его и тем вспрослави и распространи его царство, и дарова ему не токмо римскою властию, но и всею вселенною владети, и Готфы, и Савроматы, и Италия, вся Далматия и Натолия и Макидония ино бо — Ази и Асия и Сирия и Междоречие и Египет и Еросалим, и даже до предел Перских<sup>8</sup>. В приведенном отрывке характерно как указание на всемирный, географически «открытый», а не замкнутый характер государственного идеала, так и то, что центром этого вселенского организма оказывается Рим, а Иерусалим фигурирует лишь как далекая пограничная провинция.

Итак, двойственная природа Константинополя как политического символа позволяла двоякое истолкование. В ходе одного подчеркивалась благость и священство, в ходе другого — власть и царство. Символическим выражением первого становится Иерусалим, второго — Рим. Соответственно идеал будущего развития Московского государства мог кодироваться в терминах той или иной символики. Характерно, что идея Москвы — третьего Рима достаточно скоро могла преобразовываться в идею Москвы — нового Иерусалима<sup>9</sup>, что не противоречит первой идее, а воспринимается как ее конкретизация. В XVI в. русские полагают, что старый Иерусалим сделался «непотребным», будучи осквернен неверными сарацинами, и потому Иерусалимом должна называться Москва (с этим мнением специально полемизирует Максим Грек в «Сказании о том, яко не оскверняются святая николиже, аще и многа лета обладаем суть от поганых»<sup>10</sup>). Если в свое время воплощением церкви для русских была Святая София в Константинополе, то после 1453 г. ее место замещает иерусалимский храм Воскресения. Характерно, что патриарх Никон строит под Москвой Новый Иерусалим с храмом Воскресения, устроенным по точному подобию иерусалимского. Этот шаг был тем более значим, что он вызвал осуждение восточных патриархов, которые критиковали Никона именно за наименование «Новый Иерусалим»<sup>11</sup>.

Таким образом, символ Византии как бы распадается на два символических образа: Константинополь понимается как новый Иерусалим — святой, теократический город и вместе с тем как новый Рим — имперская, государственная столица мира. Обе эти идеи и находят воплощение в осмыслении Москвы как нового Константинополя или третьего Рима, которое появляется после падения Византийской империи. Существенно при этом, что покорение Константинополя турками (1453 г.) приблизительно совпадает по времени с окончательным свержением в России татарского господства (1480 г.); оба эти события естественно связываются на Руси, истолковываясь как перемещение центра мировой святости — в то время как в Византии имеет место торжество мусульманства над православием, в России совершается обратное, т. е. торжество православия над мусульманством.

С падением Константинополя московский государь оказывается единственным независимым правителем православного мира, если не считать Грузии, которая с московской позиции представлялась скорее легендарным царством, нежели географической и политической реаль-

<sup>8</sup> Письма Ивана Грозного. С. 200.

<sup>9</sup> Ср.: Ефимов Н. И. Русь — новый Израиль: Теократическая идеология современного православия в допетровской письменности. Казань, 1912. (Из этюдов по истории русского церковно-политического сознания. Вып. 1).

<sup>10</sup> Максим Грек. Соч.: В 3 ч. Казань, б. г. Ч. 2. С. 292—293.

<sup>11</sup> Гиббенет Н. Историческое исследование дела патриарха Никона. Слб., 1884. Ч. 2. С. 196—197, 367; ср: Лебедев Л. Новый Иерусалим в жизни святейшего патриарха Никона // Журнал Московской патриархии. 1981. № 8. С. 70—74.

ностью. В условиях средневековой идеологии, когда только за носителями истинной веры признается право на истинное бытие, другие народы оказываются как бы несуществующими; таким образом, глава Московского государства оказывается на языке этих понятий властителем всего мира. В этих условиях политический и конфессиональный аспекты доктрины «Москва — третий Рим» соединяются в общем теократическом значении.

В новое время, когда за другими народами признается право на самостоятельное бытие вне зависимости от их конфессиональной принадлежности, равновесие разрушается. Перед Москвой открываются два пути, требующих выбора: быть новым Иерусалимом или новым Римом.

3. Контакты Петра с Западом создавали культурную ситуацию, которая прежде всего бросалась в глаза своей новизной. Это не исключало того, что в собственном сознании реформаторов активно действовали стереотипы предшествующей культуры. В ряде случаев преобразования Петра могут рассматриваться как кардинальные переименования в рамках уже существующего культурного кода. Во многих идеях, на которых строилась система отношений петровской государственности с Западом, просматривается — то в виде полемики, то в форме продолжения, часто связанного с коренными трансформациями, — концепция «Москва — третий Рим». Идея эта в определенные моменты оказывала давление на реальную политику, в то время как на других этапах приобретала чисто семиотический характер.

Семиотическая соотнесенность с идеей «Москва — третий Рим» неожиданно открывается в некоторых аспектах строительства Петербурга и перенесения в него столицы. Из двух путей — столицы как средоточия святости и столицы, осененной тенью императорского Рима, — Петр избрал второй. Ориентация на Рим, минуя Византию, естественно ставила вопрос о соперничестве за право исторического наследства с Римом католическим. Ситуация эта в определенном смысле повторяла «спор о наследстве» между Римом и Новгородом, отразившийся в «Повести о белом клобуке». Следует при этом иметь в виду, что Петербург с определенной точки зрения воспринимался как исторический преемник Новгорода. Символика этого рода поддерживалась для людей петровской эпохи, во-первых, указаниями на историческое право России на невский берег как на территорию новгородской ляпины, во-вторых, связью Новгорода и Петербурга с одним и тем же патрональным святым — Александром Невским и, в-третьих, тем, что Петербург принадлежал к епархии архиепископа Новгородского и Псковского.

В этом контексте наименование новой столицы Градом Святого Петра неизбежно ассоциировалось не только с прославлением небесного покровителя Петра Первого, но и с представлением о Петербурге как Новом Риме. Эта ориентация на Рим проявляется не только в названии столицы, но и в ее гербе: как показал Г. В. Вилинбахов, герб Петербурга содержит в себе трансформированные мотивы герба города Рима (или Ватикана как преемника Рима), и это, конечно, не могло быть случайным. Так, перекрещенным ключам в гербе Ватикана соответствуют перекрещенные же якоря в гербе Петербурга; расположение якорей лапами вверх отчетливо выдает их происхождение — ключи в гербе римского папы также повернуты бородками вверх. Символика герба Петербурга расшифровывается именно в этой связи. С одной стороны, якорь — символ спасения и веры и в этом значении прекрасно известен в эмблематике барокко, сопоставление его с ключом естественно и уместно. Но одновременно якорь метонимически обозначает флот —

помещенный на место ключей апостола Петра, он знаменует то, чем Петр (император, а не апостол) намерен отворить дверь своего «парадиза» (Вилинбахов; устное сообщение). Таким образом, герб Петербурга семантически соответствует имени города: имя и герб предстают как словесное и визуальное выражение одной общей идеи.

Вместе с тем особое значение приобретает подчеркнутое насаждение в Петербурге культа апостолов Петра и Павла. Им посвящается собор в Петропавловской крепости, что должно было по первоначальному плану совпадать с центром города. В этом нельзя не видеть переклички с местом, которое занимает в семиотике городского планирования собор святого Петра в Риме.

В этой перспективе частое наименование Петербурга «парадизом» как самим Петром, так и людьми его окружения могло означать не просто похвалу избранного и возлюбленного кусочка земли, а именно указание на святыню этого места. Так, Меншиков в Письме Петру от 10 декабря 1709 г. называет Петербург «святым землей»<sup>12</sup>. Само название «Санкт-Петербург» таит в себе возможность двойного прочтения, поскольку эпитет «святой» может относиться как к Петру (апостолу или императору — об этом мы еще скажем ниже), так и к городу. Если немецкое название «Sankt Petersburg» грамматически передает притяжательность и соответственно переводится как «город святого Петра», то принятое в России название «Санкт-Петербург» (с утратой посессивной частицы -s) затемняет это значение и может восприниматься как «святой город Петра»; уместно отметить, что русское название «Петербург», противостоящее немецкому «Petersburg», строится по славянской словообразовательной модели — при том, что оно составлено из иноязычных компонентов. Претензия Петербурга на святыню находит выражение, наконец, и в тенденции к унижению московских святынь. Можно было бы в этой связи указать на настойчивое и демонстративное требование Петра строить в Москве театр именно на Красной площади, воспринимавшееся современниками как надругательство над святыни места (театр — «антицерковь», пространство бесовское).

В параллели Новгород — Петербург, Рим — Петербург была заложена характерная для культуры барокко идея двойничества. Так, фигура апостола Петра могла получать двойника в образе его брата апостола Андрея. Апостол Андрей воспринимался как более национальный для России, так как посетил Восточную Европу: согласно «Повести временных лет», он предсказал великое будущее Руси, поставил крест на Киевских горах и удивлялся баниям в Новгороде. Таким образом, он был как бы «русским вариантом» апостола Петра, русским Петром. С этим связывается отчетливый культ апостола Андрея в идеологии петровской эпохи: сразу же по возвращении из Великого посольства Петр учреждает орден Андрея Первозванного (эпитет «первозванный», вынесенный в название ордена, подчеркивал, что Андрей был призван Христом раньше Петра, что могло восприниматься как превознесение патрона Руси над патроном папского Рима). Флот получает «андреевский флаг». В качестве другого варианта Петра мог выступать равноапостольный святой Владимир. По крайней мере, Феофан Прокопович в своей трагедии «Владимир» прозрачно придал крестителю Руси черты царя Петра.

Двойничество в символике барокко соединяется с широкой системой

<sup>12</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого.: В 12 т. Спб.; М.; Л., 1952. Т. 9. Кн. 2. С. 1356.

замещений. Так, Петербург, воспринимаемый не только как новый Рим, но и как новая Москва (новый «царствующий град», как его было повелено официально именовать), в практической жизни в качестве торговых ворот в Европу воспринимался как новый Архангельск. Однако это влекло за собой и символические толкования: покровителем Архангельска был Михаил Архангел — один из патронов Московской Руси. Победа Града Святого Петра над городом Михаила Архангела могла также толковаться символически.

4. Подлинность Петербурга как нового Рима состоит в том, что святость в нем не главенствует, а подчинена государственности. Государственная служба превращается в служение Отечеству и одновременно ведущее к спасению души поклонение Богу. Молитва сама по себе, в отрыве от «службы», представляется Петру ханжеством, а государственная служба — единственной подлинной молитвой. Феофан Прокопович проповедовал: «Вопросимъ естественного разума, ты ктoliбо еси, имъешь невольныхъ рабы, или и волныя служители, скажи же, молю тебе, когда служащему тебе велишъ: подай пить, а онъ шапку принесеть, угодно ли? знаю, что скажешь: и вельми досадно. Что жъ, когда велишъ ему на село ъхать осмотреть работниковъ, а онъ ниже мыслить о томъ, ио стоя предъ тобою кланяется тебъ, и хвалить тебе многими и долгими словами, сие ужѣ и за нестерпимую укоризну тебъ почитать будешъ. (...) Помысли же отъ сего и о Бозь. Въмы, яко все наше поведеніе его премудрымъ смотреніем опредѣляется: кому служить, кому господствовать, кому воевать, кому священствовать, и прочая (...). А отъ сего является, коликое неистовство тъхъ, которія мнятся угождати Богу, когда оставя дѣло свое, иное, чего не должни, дѣлаютъ: судія, на примъръ, когда суда его ждутъ обидимі, онъ въ церкви на пьяні: да доброе дѣло: но аще само собою и доброе, обаче понеже не во время, и съ презрѣніемъ воли Божія, како доброе, како богоугодное бытій можетъ?.. О аще кая ина есть, яко сія молитва въ грѣхъ!»<sup>13</sup> Сходные мысли высказывал еще в 1696 г. старец Авраамий в послании, адресованном Петру: «На царех, и на великих князех, и самодержцах, и на приказных их людях Господь Бог, чаю аз, не станет спрашивать долгих молитв, и поклонов многих, и стояния всенощного и подаяния убогим милостыни, и церквей и монастырей строения, ни протяженного поста», по его словам, «самодержцем труды вместо долгих молитв, и многих поклонов, и псальмопения, и канонов, и всенощного келейного стояния»<sup>14</sup>.

Святость Петербурга — в его государственности. С этой точки зрения и папский Рим (в отличие от Рима императорского), и Москва представляются синонимическими символами ложной, «ханжеской» святости. С позиции обожествленной государственности старорусское православиеказалось подозрительно смыкающимся с «папежным духом». Это определяло и известную симпатию Петра и Феофана к протестантизму, и актуальность критики католического Рима как Рима ненастоящего. Создавалась парадигма идей, в которой Рим «папежный» и Москва допетровская объединялись в противопоставлении Петербургу — истинному Граду Святого Петра.

Характерное высказывание Петра I по этому вопросу передал

<sup>13</sup> Прокопович Ф. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные: В 4 ч. Спб., 1765. Ч. 2. С. 7—8.

<sup>14</sup> Цит. по: Бакланова Н. А. «Тетради» старца Авраамия // Ист. архив. М.; Л., 1951. Вып. 6. С. 151—152; Волков М. Я. Монах Авраамий и его «Послание Петру I» // Россия в период реформ Петра I. М., 1973. С. 317.

протоиерей московского Архангельского собора Петр Алексеев в письме императору Павлу I. Сообщая, что, по словам Петра I, Никон «заразился духом папского властолюбия», П. А. Алексеев комментировал: «Не папская ли то гордость, чтоб Богом венчанного царя учинить своим конюшим»<sup>15</sup>. При этом имеется в виду церковный обряд «шествия на осляти», совершившийся в Москве в Вербное воскресенье, когда патриарх, олицетворяющий Христа, ехал на коне, которого вел под уздцы царь; этот обряд был отменен при Петре (последний раз он совершался в 1696 г.). Итак, древнерусский церковный обряд, заимствованный русскими от греков (а именно из Иерусалимской церкви<sup>16</sup>), непосредственно ассоциируется с папским Римом.

В свете сказанного проясняется полемическая направленность пародийных церемоний Всесвятейшего собора. Вопреки существующему мнению, пародирование обряда избрания римского папы и других папских обрядов не лишено было актуального смысла. Высказывавшаяся исследователями мысль о том, что эти церемонии получили злободневность лишь после того, как в них издевательству стало подвергаться патриаршество, представляется неточной. Для людей петровского окружения издевательство над папским Римом неизбежно превращалось в дискредитацию русского патриаршества, а насмешки над патриархом всея Руси сливались с пародированием власти папы римского.

5. Город, строившийся Петром, не мог обойтись без центрального патронального собора. Взгляд на Петербург с этой стороны обнаруживает, что аналогия с Римом определенно присутствовала в сознании строителей новой столицы. В городской цитадели, которая по первоначальным представлениям должна была располагаться в центре города, был построен собор Петра и Павла, задуманный как самое высокое здание в Петербурге. Любопытно отметить, что с перенесением мощей Александра Невского, исключительно торжественно обставленным Петром I, выявились и ориентация патрональных святынь на связь с Новгородом. Таким образом, две патрональные святыни Петербурга ориентировали на русскую и вселенную интерпретацию новой столицы. Одновременно сквозь «римскую» символику собора Петра и Павла просвечивала символика Москвы как третьего Рима; после смерти Петра Петропавловский собор в Петербурге оказывается как бы заместителем Архангельского собора в Москве, поскольку он делается усыпальницей русских государей.

Если первой петербургской церковью был собор Петра и Павла, заложенный в день ангела царя (29 июня 1703 г. — это было первое публичное здание нового города), то второй стала церковь во имя Исаакия Далматского, заложенная в день рождения Петра, 30 мая 1707 г. Церковь была посвящена святому, в день памяти которого родился в 1672 г. царь Петр. Таким образом, обе церкви представляли как бы раздвоение некоего культового единства, связанного с небесными патронами царя. Тем более существенно различие между ними. С одной стороны, церковно-культурная значимость имен верховных апостолов Петра и Павла не могла быть сравнима со скромным местом Исаакия Далматского: в то время как этот последний напоминал людям петровской

<sup>15</sup> Рассказ Петра Великого о патриархе Никоне: Всеподданнейшее письмо протоиерея Алексеева к имп. Павлу Петру // Русский архив. 1863. Вып. 8/9. Стб. 698—699.

<sup>16</sup> Никольский К. О службах Русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. Спб., 1885. С. 46—47.

эпохи в первую очередь о дне рождения их царя, апостолы Петр и Павел имели самостоятельный ореол церковно-культурных значений и вызывали воспоминания о всем комплексе идей вселенской церкви. С другой же стороны, в допетровской традиции культурный вес празднования дня ангела был значительно выше, чем царского дня рождения, имевшего светский и более приватный смысл<sup>17</sup>. Ввиду всего этого церковь Исаакия, хотя и была потенциальным конкурентом Петропавловского собора в качестве патрональной святыни города, имела более «европейский» характер — в отличие от русско-вселенского Петра и Павла. Этому способствовало и расположение церкви в «западнической» Адмиралтейской части, тогда окраинной и населенной моряками (отсюда Морские улицы) — в значительной мере иноверцами, — и связь ее с явно протестантской традицией торжественного празднования дней рождений, вытекавшей из отсутствия у протестантов культа патрональных святых. Интересно, что в дальнейшем, с перенесением центра города на южный берег Невы и в ходе расширения города в XVIII — начале XIX в., Исаакий превратился в главный собор Петербурга, как бы узурировав функции, первоначально предназначавшиеся Петропавловскому собору. При этом петровская деревянная церковь Исаакия была перестроена с явной и все более выступавшей от одного варианта к другому ориентацией на архитектуру собора святого Петра в Риме. Показательно, что в чин освящения Исаакиевского собора при Николае I предполагалось включить хождение крестного хода вокруг памятника Петру и пение вечной памяти покойному императору<sup>18</sup>. Исаакиевский собор исторически оказался связанным с «императорским» культом Петра.

И следующие по времени постройки петербургские храмы прямо или косвенно связаны с прославлением Петра и его дела. В 1710 г. на Петербургской стороне воздвигается Троицкая церковь, что, видимо, связано с условной датой основания Петербурга (в Троицын день, 16 мая 1703 г.), и затем по Выборгской дороге — церковь святого Сампсония; выбор святого Сампсония явно связан с панегирическим образом Петра — Самсона, разрывающего челюсти льва, возникающим после Полтавской победы (при этом церковь, конечно, была освящена не в честь библейского Самсона, а в честь преподобного Сампсона странноприимца, — подобное перенесение вполне обычно для петровской эпохи). Наконец, пятой петербургской церковью становится храм Александра Невского, освященный в том же 1710 г. Таким образом, все первые петербургские святыни дешифруются символикой петровской эпохи (ср. мотивы библейского Самсона и Александра Невского в фейерверках, эмблемах и т. п. петровского времени).

6. Имевшая место в дальнейшем сакрализация личности Петра привела к тому, что город святого Петра стал восприниматься как город императора Петра.

Сакрализация императора Петра началась еще при его жизни и имела глубокие корни в идеологии петровской государственности, несмотря на личную неприязнь Петра к торжественной ритуальности. Так, Феофан

<sup>17</sup> Ср. сообщение Котошихина о праздновании дня рождения царя, царицы и их детей в допетровской Руси (Котошихин Г. О России в царствование Алексея Михайловича. 4-е изд. Спб., 1906. С. 18, 76).

<sup>18</sup> См. об этом: Филарет {Дроздов}, митрополит Московский и Коломенский. Собрание мнений и отзывов по учебным и церковно-государственным вопросам. Й., 1886. Т. 4. С. 332- 333.

Прокопович регулярно уподобляет императора Петра апостолу Петру, обыгрывая евангельские слова о Петре как камне, на котором будет воздвигнуто грядущее здание. По его словам, «въ Петре нашем, въ которомъ мы первые видыли великаго богатыря, по томъ же мудраго владытеля, видимъ уже и Апостола» — он устроил нам и утвердил «вся благая, къ временной и вѣчной жизни полезная и нуждная» и «все то на немъ, яко на главномъ основанъ и стоить»<sup>19</sup>. Евангельскому образу создаваемой церкви в речах Феофана соответствует государство и — уже — Петербург. Панегирическое сопоставление с апостолом Петром содер-жится уже в школьном «Действе о семи свободных науках» 1702—1703 гг., где к царю обращаются со словами:

Ты еси камень, в Христе-бозе нареченный,  
Еже помазан есть царь и Петр пророченный  
Самем им.  
(...)  
На том камени, Петре, церковь укрепися,  
А тобою о Христе церковь утвердися  
Истинна<sup>20</sup>.

Используя тот же образ, и сам Петр в письме Апраксину после Полтавской победы (от 27 июня 1709 г.) уподоблял одержанную «викторию» камню в основании Петербурга: «Ныне уже совершенной камень во основание Санктъ-Петербургъ положен с помощью Божию»<sup>21</sup>. Создается цепочка символов с государственным значением, в основе которых лежит образ апостола Петра, переносящийся на образ Петра-императора.

Та же ассоциация Петра и камня реализуется в противопоставлении деревянной Руси и каменного Петербурга. Это противопоставление поддерживалось строжайшим запрещением возводить каменные здания где бы то ни было в России, помимо Петербурга: в 1714 г. Петр запретил в государстве «всякое каменное строение, какого бы имени ни было, под разорением всего имения и ссылкою». Тем самым фактически создается не только образ Петербурга как каменной столицы, но образ деревянной России как ее антипода. Петербург мыслится как будущее России, но при этом создается не только образ будущего, но и образ прошлого ее состояния. Этот утопический образ России, воплощенный в Петербурге, отчетливо выражен в словах Феофана Прокоповича: «Августъ онъ Римскій Императоръ, яко превеликую о себѣ похвалу, умирая проглагола: кирпичный, рече, Рим обрѣтохъ, а яраморный оставляю. Нашему же Пресвѣтѣльному Монарху тщета была бы, а не похвала сіе пригласити; исповѣсти бо воинствину подобаетъ, деревянную онъ обрѣтъ Россію, а сотвори златую»<sup>22</sup>. Говоря о «златой России», Феофан имеет в виду прежде всего Петербург, который противостоит «России деревянной»; для нас важна при этом и ассоциация Петербурга и Рима, Петра и Августа. И в другом месте Феофан восклицает, обращаясь к Петру: «Россія вся есть статуя твоя, изряднымъ мастерствомъ отъ тебе передъланная»<sup>23</sup> — камень начинает символизировать Россию и Петер-

<sup>19</sup> Прокопович Ф. Указ. соч. Ч. 2. С. 157.

<sup>20</sup> Пьесы школьных театров Москвы: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). М., 1974. С. 158—159.

<sup>21</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 9. Кн. 1. № 3259.

<sup>22</sup> Прокопович Ф. Указ. соч. Ч. 1. С. 113.

<sup>23</sup> Там же. Ч. 2. С. 164.

бург как ее воплощение, а Петр выступает в роли творца-демиурга, заявителя, его преобразующего.

В результате такого осмыслиения Петербург как создание Петра естественно связывается с его именем и личностью и само название города воспринимается в этом плане. Это особенно наглядно проявляется в наименовании Петербурга «Петроградом», а также «Петрополем». Вообще название «Санкт-Петербург» или «Петербург» как сокращенный вариант того же названия переводится либо как «Град Святого Петра», либо как «Петроград»~«Петрополь»; в первом случае отнесенность названия к апостолу Петру сохраняется, во втором — затушевывается и, соответственно, имя «Петроград»~«Петрополь» ассоциируется с императором, а не с апостолом. Традиция такого осмыслиения восходит, по-видимому, к петровскому времени: уже Феофан Прокопович эксплицитно связывает «царствующий Петрополь» с именем императора, подчеркивая при этом, что в императоре Петре мы «видимъ уже и Апостола»<sup>24</sup>. Подобного же рода ассоциацию Петербурга с Петром I мы встречаем и в текстах конца XVIII — начала XIX в.:

Не венценосец ты в Петровом славном граде,

Но варвар и капрал на вахтпарате

(эпиграмма на Павла I)<sup>25</sup>.

От Волги, Дона и Днепра,

От града нашего Петра.

(К. Н. Батюшков. «Переход через Рейн»)

Пушкин употребляет наименование «Петроград» («Над омраченным Петроградом...») и «град Петра» («Красуйся град Петра...») как однозначные; в обоих случаях имеется в виду город императора Петра. Так образ императора постепенно вытесняет образ апостола в функции патрона города; императору Петру начинают приписываться не только исторические качества основоположника и строителя, но и мифологические — покровителя и защитника<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Прокопович Ф. Указ. соч. Ч. 2. С. 151—157.

<sup>25</sup> Гуковский Г., Орлов В. Подпольная поэзия 1770—1800-х годов // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9/10. С. 54.

<sup>26</sup> Если первоначально замена названия «Петербург» на «Петроград» воспринимается в связи с переосмыслиением города апостола Петра как города императора Петра, то в дальнейшем ей придается другое значение, а именно: она понимается как отказ от иноязычного наименования — замена немецкого имени на русское. Такое понимание мы встречаем уже во второй половине XIX в. См., например, эпиграмму 1880-х гг. по поводу славянофильства петербургских ученых немецкого происхождения:

Москва, умолкли.

Здесь Петербург стал Петроград,

Здесь Гильфердинг, Фрейгант и Миллер

Дела славянские вершат.

(Цит. по: Вересаев В. В студенческие годы // Недра. 1929. Кн. 16. С. 15)

В XX в. по несколько иным причинам академика Ольденбурга называли академиком Ольденградом (см. письма Г. А. Ильинского к М. Г. Попруженко от 1928 г. в изд.: Българо-руски научни връзки. XIX—XX век: Документи / Съст. Л. Костадинова, В. Флорова, Б. Димитрова. София, 1968. С. 135, 138, 139); в основе этой словесной игры лежит переименование Петербурга в Петроград, официально узаконенное в 1914 г.

7. Идейное бытие Петербурга мыслилось в связи с тремя временными моделями. Как «новая Голландия», реальное воплощение идеала «регулярного государства», Петербург включался в европейское реально-историческое время. Это проявилось в речах Петра и его сотрудников, подчеркивавших быстроту создания нового города и акцентировавших момент переживаемого времени. Однако связь с идеей «Москва — третий Рим» могла включать Петербург и в мифологическую модель времени. В этом случае он, с одной стороны, с самого момента своего основания трактовался как вечный город, что явилось отражением веры в то, что, будучи новым и истинным «третьим Римом», он исключает возможность появления четвертого. С другой стороны, эта же мифология допускала возможность противоположного толкования. Противники реформы, считая, что истинный третий Рим — это Москва, и отрицая возможность четвертого, утверждали, что Петербурга нет вообще, что он имеет только кажущееся бытие, «мнится» и минет, как наваждение.

Все три точки зрения отразились в последующих культурных моделях Петербурга. Первая — в частности, во вступлении к «Медному всаднику» («Прошло сто лет, и юный град... вознесся»). Вторая получила специальную трактовку в соединении с идеей исторической молодости Петербурга: если, говоря о Риме как «вечном городе», обычно имеют в виду его непрерывное бытие сквозь толщу прошедших веков, то «вечность» Петербурга осмыслялась как «вечность будущего». Третья точка зрения отразилась в широком круге текстов «петербургской» литературы (в первую очередь — Гоголь, Достоевский, символисты)<sup>27</sup>.

1982

<sup>27</sup> С подобной трактовкой Петербурга у символистов полемизирует молодой Мандельштам. В сборнике Мандельштама, демонстративно названном «Камень» (см. выше о символике камня в отношении к Петру и Петербургу), побеждает ампирный и имперский образ города:

А на Неве — посольства полумира...

В свете сказанного возможно осмысление дальнейшего поворота Мандельштама от камня к дереву:

И я теперь не камень,  
Но дерева пою.

Так символика средневековья, пройдя через века, воздействует на идейно-художественное сознание поэтов.

## Вокруг десятой главы «Евгения Онегина»\*

...Должно быть Пушкина сочинение...

Гоголь

Его кулак навек закован  
В спокойную

к обиде медь...

Маяковский

### 1. Два издания «десятой главы»

В публикации под интригующим заглавием «Апокриф?.. Или...» Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский повторно издали приписываемое Пушкину начало десятой главы «Евгения Онегина» (в дальнейшем: ЕО)<sup>1</sup>. Впервые этот текст был опубликован И. В. Гуторовым в 1956 г.<sup>2</sup> и был почти всеми специалистами признан подделкой (покойный И. Л. Фейнберг вспоминал, что был поражен тем, что такой крупный специалист, как Л. И. Тимофеев, мог всерьез воспринимать эту фальшивку). Пренебрежительно об этой публикации отзываются и Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский: «Профessor И. В. Гуторов опубликовал фальсифицированный текст X главы (...). Этот текст мы не рассматриваем»<sup>3</sup>. Между тем, если сравнить текст, опубликованный И. В. Гуторовым (в дальнейшем: А1), с текстом публикации Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского (в дальнейшем: А2) и если отвлечься от расхождений в пунктуации<sup>4</sup>, то только одно слово в «апокрифической» части А2 не находит точного соответствия в А1: в X строфе (стих 6) в А1 — «Английской», в А2 — «Англинской»; кроме того, в «пушкинской» части А2 в XVI строфе (стих 5) «Читал свои сатиры Пушкин», в то время как в А1 «Читал свои нозли Пушкин». За исключением этих случаев А2 полностью содержитя и в публикации И. В. Гуторова. Правда, текст А1 «просторнее» А2: в нем 21 строфа, в то время как в А2 только 19 (отсутствуют строфы XIX и XX, имеющиеся в А1). Объясняется это тем, что И. В. Гуторов в своей публикации учитывает несколько списков «десятой главы», которая, по его словам, «так широко распространяется среди студентов и научной интеллигенции СССР», причем «у профессора Л. И. Тимофеева (Москва) имеется несколько вариантов этой главы». В основу А1 И. В. Гуторов кладет «список, полученный от студентов-заочников филологического факультета

\* Статья написана совместно с М. Ю. Лотманом.

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Апокриф?.. Или... // Прометей. М., 1983. Т. 13. С. 110—127. Хотя дошедший до нас зашифрованный текст стихов из сожженных Пушкиным строф «Евгения Онегина» наиболее вероятно, как показал И. М. Дьяконов (см.: Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» // Русская литература. 1963. № 3. С. 37—61), представляет собой часть главы восьмой («Странствие»), ниже сохраняется традиционное обозначение их как начальных строф «десятой главы».

<sup>2</sup> Гуторов И. В. О десятой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Учен. зап. Белорус. гос. ун-та. Сер. филол. Минск, 1956. Вып. 27. С. 3—37.

<sup>3</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 118.

<sup>4</sup> Ср. замечание Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского: «Вопрос о знаках препинания (...) мы не поднимаем (...) ограничиваясь наблюдениями словесно-литонационного характера» (Там же. С. 120).

МГУ в 1953 г.<sup>5</sup>, приводя в качестве «разночтений» как данные других списков, так и сохранившийся пушкинский текст. Этот дух непосредственности пронизывает всю текстологическую работу И. В. Гуторова: достаточно сказать, что на основании имеющегося у него списка он считает возможным вносить исправления в сохранившийся пушкинский текст и в результаты его дешифровки. В этом отношении публикация Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского выгодно отличается от публикации И. В. Гуторова: они отбрасывают все «разночтения», содержащиеся в списках, появившихся в начале 1950-х гг., придерживаясь текста, записанного Д. Н. Альшицем; кроме того, они более осторожны в формулировках и выводах. Однако все это не может отменить того факта, что в обеих публикациях речь идет об одном и том же тексте.

Концепция возникновения этого текста, предлагаемая Л. И. Тимофеевым и Вяч. Черкасским, также является лишь исправленным вариантом версии И. В. Гуторова. Последний считал, что десятая глава, хотя и была сожжена, распространялась «в письмах в России и за границей» и, подвергаясь различного рода искажениям и «всевозможным способам фольклоризации»<sup>6</sup>, сохранилась в «народной памяти в лице многих своих грамотных выразителей и идеологов» и «дошла и до наших светлых социалистических дней»<sup>7</sup>. Разумеется, эту версию всерьез обсуждать не приходится: время «фольклоризации» «десятой главы» — 1950-е гг.

Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский вносят в эту концепцию существенные уточнения и из числа безымянных «выразителей» выделяют Л. С. Пушкина и Д. Н. Альшица — с первого история этого текста начинается, вторым завершается. Д. Н. Альшицу действительно принадлежит ключевая роль в деле введения рассматриваемого текста в поле зрения пушкинистики, хотя сам он и не стал его публиковать, и поэтому посвященные ему в публикации Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского строки, рисующие портрет ученого — историка и библиографа (к этому можно было бы добавить еще, что Д. Н. Альшиц — талантливый писатель), можно только приветствовать. Другое дело — Л. С. Пушкин. Все, что касается его предполагаемой роли в возникновении А2, звучит крайне неубедительно. А. С. Пушкин, после того как сжег десятую главу, читал ее «избранным лицам — это известно»<sup>8</sup> (здесь, однако, преувеличение: известно, что поэт читал отрывки из этой главы). Среди этих избранных лиц «мог присутствовать» и Л. С. Пушкин (на с. 119 авторы пишут: «Можно предположить, что среди них присутствовал и его брат Лев», но уже на следующей странице это предположение перерастает в полную уверенность: «Конечно же, Лев Пушкин не мог не слышать X главу»), который, обладая исключительной памятью, выучил ее наизусть (поскольку даже при «исключительной памяти» с одного раза текст главы запомнить, по-видимому, невозможно, остается предположить, что он слышал ее неоднократно). Далее авторы справедливо полагают, что сам Л. С. Пушкин «вряд ли» стал бы записывать десятую главу, но «можно предположить, что избранным лицам по памяти X главу он читал (вполне возможно, заменяя от себя, как поэт, те стихи, которые забывал)». И далее: «В свою очередь эти избранные лица могли

<sup>5</sup> Гуторов И. В. Указ. соч. С. 15.

<sup>6</sup> Там же. С. 15.

<sup>7</sup> Там же. С. 14, 15.

<sup>8</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 119.

запомнить и передавать X главу, постоянно внося в нее изменения в зависимости от памяти исполнителей»<sup>9</sup>. Эта крайне неправдоподобная концепция (по-видимому, речь идет о том, что и среди этих «избранных лиц» нашлись люди с феноменальной памятью; ведь предположение, что Л. С. Пушкин мог кому-нибудь продиктовать эту главу, было бы еще более абсурдно, чем предположение, что он записал ее сам) по сути дела является повторением концепции И. В. Гуторова о «фольклоризации» десятой главы.

Таким образом, мы не располагаем никакими достоверными сведениями о существовании списков десятой главы ЕО после ее сожжения, и чисто умозрительные построения И. В. Гуторова и Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского способны лишь усилить скептицизм в отношении подлинности предлагаемого текста. Однако оставить без внимания публикацию Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского нельзя: текст «десятой главы» опубликован теперь на страницах одного из самых популярных альманахов тиражом 200 000 экземпляров, что, конечно, не может идти ни в какое сравнение с 1000 экземплярами предназначенных для специалистов «Ученых записок» Белорусского государственного университета, где этот текст был напечатан И. В. Гуторовым. Не может сравниться и весомость этих публикаций: теперь под ней стоит подпись столь авторитетного специалиста, как член-корреспондент АН СССР Л. И. Тимофеев.

Как известно, на публикацию И. В. Гуторова резко отрицательно реагировал в печати Д. Д. Благой<sup>10</sup>. На устные возражения Б. В. Томашевского, С. М. Бонди и других известных пушкинистов ссылаются Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский. Однако мнение оппонентов, по крайней мере Б. В. Томашевского, насколько это памятно одному из авторов настоящей статьи, публикаторы приводят не полностью. Сущность возражения была не в отдельных замечаниях, а в том, что, по словам Б. В. Томашевского, всякий мало-мальски чувствующий пушкинский стих интуитивно ощущает непушкинскую тяжесть приписываемого текста. Что касается содержания, то, по словам того же исследователя, оно «учитывает все новейшие достижения советского декабристоведения».

Итак, речь идет о читательском ощущении. Можем ли мы перевести его на язык точного анализа? Попробуем это сделать и посмотрим, совпадут ли полученные нами данные, с одной стороны, с квалифицированной читательской интуицией, а с другой, с результатами «системного анализа» отстаиваемого Л. И. Тимофеевым.

## 2. А2 и сохранившийся пушкинский текст десятой главы ЕО

От пушкинского текста десятой главы сохранились начальные стихи шестнадцати строф, уместившиеся в зашифрованном виде на одном согнутом пополам листе: по четыре первых стиха, согласно общепринятой расшифровке, сохранились от следующих строф (нумерация условная): <1>—<4>, <6>—<9>, <11>—<12>; начальные трехстишия сохранились от строф <5>, <13>—<16>; кроме того, в правом столбце левой страницы записаны четыре стиха, которые по предположению академического Полного собрания сочинений Пушкина считаются девятыми стихами строф <6>—<9> (во всяком случае, согласно логике зашиф-

<sup>9</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 120.

<sup>10</sup> Благой Д. Д. О казусах и ляпсусах // Новый мир. 1957. № 2. С. 256—260.

ровки, эти стихи должны занимать одинаковую позицию; поскольку все они женского окончания, речь может идти только о стихах 5, 6, 9 и 12 — в четырех подряд идущих строфах); в строфе <10> допущена ошибка в зашифровке: стихи, которые по логике шифра должны были занимать 3-ю и 4-ю позиции в этой строфе, ни рифменно, ни тематически не связаны со стихами 1 и 2 (можно предположить, что это либо стихи 3 и 4 следующей строфы, от которой не сохранилось стихов 1 и 2, либо, что более вероятно, стихи 6 и 7 или 9 и 10 этой же строфы; во всяком случае, не подлежит сомнению, что они должны находиться рядом, причем следя в этом же порядке). Кроме того, сохранилась черновая рукопись трех строф (последняя не завершена), содержащая полный текст строф <15> и <16>, подтверждающая правильность дешифровки; 4-й стих строфы <14> предположительно восстанавливается по дневниковой записи П. А. Вяземского от 19 декабря 1830 г.

Сравним теперь сохранившиеся отрывки с А2 («разночтения», содержащиеся в А1, но признанные Л. И. Тимофеевым и Вяч. Черкасским фальсифицированными, мы исключим из систематического рассмотрения).

В А2 строфы пронумерованы (от I до XIX), причем первой строфе сохранившегося пушкинского текста (в дальнейшем ЕО X) соответствует в А2 строфа II и т. д. Строфы I и XVIII—XIX А2 не находят соответствия в ЕО X, а <17>-я строфа ЕО X не находит соответствия в А2 (она есть в А1 — строфа XX, хотя она тематически и стилистически противоречит строфам XVII и XVIII А1 и А2; ср., с одной стороны: «Там закипал серьезный кризис — /Уже для будущих боев/Солдат готовил Муравьев...» и т. д., а с другой стороны: «Сначала эти разговоры/Между Лафитом и Клико/Лишь были дружеские споры...» и т. д.; по-видимому, именно поэтому эта строфа и исключена из А2).

Текстуальное сравнение ЕО X с А2 дает очень показательные результаты. Расхождения в началах строф крайне незначительны: в V<sub>1</sub> (здесь и далее римская цифра означает строфи в А2 или А1, а индекс — номер стиха) «тут» вместо «но», в IX<sub>4</sub> «свет» вместо «тень»; однако стихи из правого столбца первой страницы шифрованного текста, которые должны были бы занимать одинаковую позицию в соответствующих строфах (предположительно — девятый стих), разбросаны в беспорядке: VII<sub>6</sub>, VIII<sub>6</sub>, IX<sub>9</sub> и XI<sub>12</sub>. Но самое странное произошло со стихами «А про тебя и в ус не дует/Ты А. (лександровский) холоп» (строфа <10> ЕО X), которые в зашифрованном тексте оказались не на своем месте (см. выше): первый из них вообще не попал в А2 (равно как и в А1), а второй стал заключительным стихом III строфы. С точки зрения логики шифра оба эти расхождения следует признать совершенно невозможными: первая из этих строк не могла ни оказаться за пределами данной части текста, ни тем более выпасть из него вообще; вторая из них не могла быть до строфы <10> (в А2 — XI), поскольку Пушкин шифровал строфы в порядке их следования и данный стих оказался между четвертыми стихами <9>-й и <11>-й строф:

Из К. уж мигал  
Ты А. холоп  
Свирапой шайке палачей<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 520. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифры тома и арабской — книги и страницы.

И главное — рассматриваемые стихи безусловно должны быть в тексте рядом, помещение второго из них в контекст III строфы противоречит не только логике шифра, но и создает беспрецедентный для ЕО срыв коммуникативной перспективы (см. ниже).

Из менее значительных несоответствий отметим следующие. Во-первых, имеющееся в XVIII, словосочетание «Там Пестель» было в черновике ЕО X в предшествующей строфе в совершенно другом контексте и такая трансформация при переходе от черновой редакции к беловой более нигде в ЕО не наблюдается, однако находится в соответствии с отмеченным выше произвольным перемещением пушкинского текста, которое допускает автор А2. Во-вторых, стих XVI<sub>5</sub> «Читал свои сатиры Пушкин» является вариантом первоначальной черновой записи «Читал свою сатиру Пу(шкин)», однако слово «сатира» было Пушкиным отброшено и жирно зачеркнуто, так что прочесть его почти невозможно. Зато оно легко вычитывается в печатном тексте (VI, 524), что заставляет предположить, что автор А2 был с ним знаком.

В заключение следует отметить, что перечисленные несоответствия никак не могут быть объяснены предполагаемой «фольклоризацией» десятой главы: не говоря уж о том, что совершенно непонятно, как достоянием «избранных лиц» стал отброшенный еще в черновом автографе вариант, следует помнить, что начальные стихи II—XV строф воспроизводятся в А2 практически без изменений<sup>11</sup>. Поскольку невозможно представить себе, как превратности судьбы зашифрованного пушкинского автографа могли влиять на память «избранных лиц», остается предположить, что автор А2 был знаком с печатным текстом ЕО X.

На этом, в принципе, можно было бы и остановиться: приведенных данных достаточно для того, чтобы отвергнуть предположение, будто Пушкин является автором А2, или, выражаясь более осторожно, ЕО X не может считаться сохранившимся фрагментом А2 (более того, все данные свидетельствуют о том, что А2 является дополненным и трансформированным вариантом ЕО X). Однако и И. В. Гуторов, и теперь Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский настаивают на том, что этот текст как нельзя лучше соответствует духу и стилю пушкинских сочинений; поэтому имеет смысл остановиться на некоторых параметрах структуры А2.

### 3. Статистический анализ А2. Предварительные замечания

Одним из наиболее надежных средств объективной атрибуции текста (по терминологии В. В. Виноградова) является его лингвостатистический

<sup>11</sup> Принципы «фольклоризации» наиболее отчетливо проступают в некоторых вариантах, приводимых или упоминаемых в А1, ср.: «В одном варианте имеется концовка этой (ХХI. — М. Л., Ю. Л.) строфы в сюжетное продолжение всей главы в следующем тематическом направлении:

Царя любовные затеи  
Как будто демон поджигал...»

(Гуторов И. В. Указ. соч. С. 25). Черновой набросок к <9>-й строфе, помещенный в академическом собрании сочинений после основного текста, рассматривается как его продолжение, и вся «десятая глава» развертывается в таком «тематическом направлении», что даже И. В. Гуторов не считает возможным его воспроизвести.

анализ<sup>12</sup>. Однако, для того чтобы результаты этого анализа обладали статистической достоверностью, анализируемый текст должен содержать достаточно большое число единиц, подлежащих подсчету<sup>13</sup>, в то время как объем А2 сравнительно ограничен: 260 стихов, около 1100 графических слов. Поэтому мы не сможем использовать целый ряд показателей, считающихся надежными средствами атрибуции (например, средняя длина предложения, лексический спектр текста, разнообразие его лексики и т. п.). Тем не менее А2 обладает видом специфических особенностей, которые ставят его в особое положение. Одни из них (как, например, то, что в тексте содержатся бесспорно пушкинские фрагменты) облегчают анализ, другие затрудняют его: ясно, что если автор «апокрифической» части А2 не Пушкин, то он будет имитировать пушкинский стиль, а поэтому анализ представляет и определенный методологический интерес. Кроме того, следует иметь в виду, что задачей анализа не является атрибуция в строгом смысле слова: мы не ставим своей целью определить, кто является автором А2, а лишь может ли им быть Пушкин. Поэтому, если обнаружится, что параметры А2 резко расходятся с ЕО, то, несмотря на небольшой объем выборки, от гипотезы, согласно которой автором А2 является Пушкин, придется отказаться.

### 3.1. Ритмика

Из 260 стихов А2 на «пушкинские» части приходится (в дальнейшем: П10) 81 стих, на «апокрифические» (в дальнейшем А10) — 179 стихов. Поскольку 81 единица — слишком незначительное для статистического анализа число, основное внимание уделим сравнению А10 с данными, полученными К. Ф. Тарановским при изучении ритмики ЕО<sup>14</sup>. Рассмотрим сначала профиль ударности иктов (сильных мест):

	Икты				в среднем
	I	II	III	IV	
А10	83,3	98,3	42,8	100	81,2
ЕО	84,4	89,9	43,1	100	79,4

Привлекает внимание ударность II икта (четвертого слога): разница в 8,4% не может считаться случайной (в П10 ударность этого икта составляет 92,5%, что, учитывая объем выборки, не может считаться существенным расхождением с ЕО). Чтобы убедиться в этом, следует обратиться к рис. 1, где показано распределение ударности.

<sup>12</sup> Виноградов В. В. Теория литературных стилей и принципы атрибуции анонимных и псевдонимных произведений // О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Л., 1960; Он же. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

<sup>13</sup> Так, для достоверности некоторых показателей лексического разнообразия и лексических спектров необходимо располагать выборкой минимум в несколько тысяч словоформ (Ворончак Е. Методы вычисления лексического богатства текстов // Семиотика и искусствоветрия. М., 1972).

<sup>14</sup> Здесь и далее данные по ритмике четырехстопного ямба берутся (кроме специально оговоренных случаев) из кн.: Тарановски К. Руски двodelни ритмови. Београд, 1953. Табл. II и III.

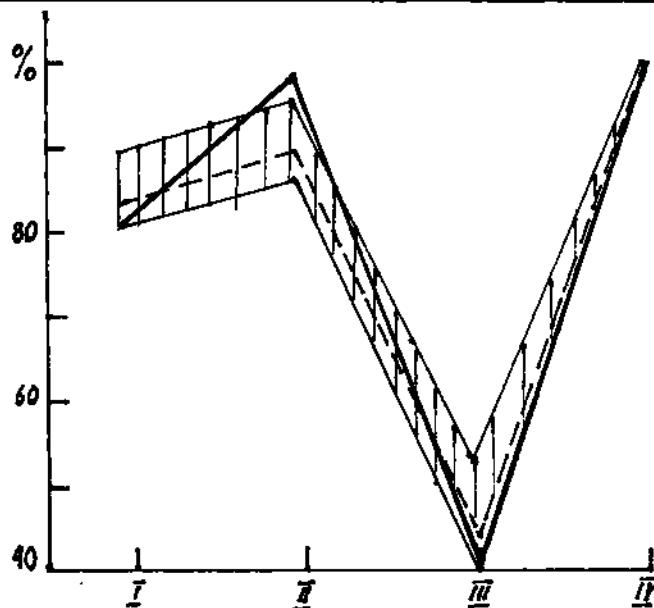


Рис. 1. Распределение ударности.

Сплошная линия — A10, штриховая линия — EO; заштрихованная зона — допустимые значения для четырехстопного ямба Пушкина (максимум ударности II икта — 96,4% — приходится на поэму «Медный всадник», 1833 г.).

Такой высокий показатель ударности слога противоречит не только ритмической структуре EO, но и является беспрецедентным для четырехстопного ямба Пушкина вообще. Автор A2 правильно расслышал тенденцию пушкинского ямба с его сильными II и IV иктами к «пеоничности», однако утрировал ее: ударность II икта напоминает ямб последователей и эпигонов Пушкина (однако в A2 сохраняется сравнительно высокий показатель средней ударности икта, характерный для начинающего поэта).

Отмеченные особенности еще более рельефно проявляются при статистике ритмических форм<sup>15</sup>.

#### Формы

	I	II	III	IV	V	VI
A10	34,4	7,8	1,7	47,2	—	8,9
EO	26,8	6,6	9,7	47,5	0,4	9,0

<sup>15</sup> В нумерации форм мы следуем Тарановскому; напомним ее:

- I.             ( ) (Забыт и свет и шумный бал)
- II.             ( ) (Я классицизму отдал честь)
- III.             ( ) (Элегию готовит ей)
- IV.             ( ) (Волненье света ненавидит)
- V.             ( ) (Москвы коленопреклоненной)
- VI.             ( ) (Осведомляется старик)

Здесь опять-таки в А10 утрированы тенденции пушкинской ритмики, где наиболее «весомы» I и IV формы и избегаются III и V формы. Однако если показатель IV формы в А10 в точности соответствует аналогичному показателю ЕО, то процент I формы явно завышен (в П10 он составляет 28,8%) и находится на пределе допустимости для Пушкина: выше только в «Цыганах» (1824) — 35,3%; самое существенное расхождение дают показатели III формы — такой низкий процент встречается только у эпигонов Пушкина (у Пушкина самый низкий показатель в «Полтаве» — 5,2%, более чем в три раза выше, чем в А10); в П10 — 7,5%.

И последнее. Нельзя ли отклонение ритмики А10 от ЕО объяснить ритмическими предпочтениями Л. С. Пушкина, который «заменил от себя, как поэт, те стихи, которые забывал», или особенностями «фольклоризации»? Недавняя публикация К. Тарановского<sup>16</sup>, как представляется, дает основания для негативного ответа на оба вопроса. Речь идет о сравнительно широко известной, хотя и редко упоминаемой, анонимной поэме «Лука», авторство которой приписывается (П. Н. Берков) Л. С. Пушкину. Поэма сохранилась во многих вариантах (в дальнейшем: Л1, Л2, Л3), значительно различающихся по длине, набору эпизодов и т. п., однако, как свидетельствуют подсчеты Тарановского, ритмика вариантов характеризуется исключительной стабильностью. Тарановский проанализировал три из них, причем третий в полтора раза длиннее первого. Вот полученные им данные:

	Икты				Формы					
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI
Л1	80,4	94,3	44,1	100	29,1	9,8	5,2	45,5	0,4	9,8
Л2	82,5	94,0	45,5	100	31,2	8,6	5,7	45,3	0,3	8,9
Л3	82,9	93,1	45,4	100	30,4	8,4	6,6	45,7	0,3	8,7

Нельзя не заметить, что ритмика «Луки» гораздо ближе к пушкинской (в частности, к ЕО), чем А10, но главное здесь в другом: текст, несомненно подвергшийся «фольклоризации», сохраняет свою ритмическую структуру.

### 3.2. Длина слова

Этому параметру мы придаем особое значение, поскольку он, во-первых, обладает наибольшей статистической значимостью (в А2 1080 графических слов, из которых 1043 содержат по крайней мере один слог), что позволяет сравнивать А10 непосредственно с П10; во-вторых, этот параметр, по сравнению с ритмической характеристикой текста, является менее осознаваемым и, следовательно, труднее поддающимся стилизации. Для измерения длины слова мы будем пользоваться двумя «масштабами»: сначала за единицу измерения возьмем слог, затем букву.

Средняя длина слова в П10 — 2,29 слога (всего в П10 302 содержащих слоги слов), в А10 — 2,03 слога (всего в А10 741 слово, содержащее по крайней мере один слог). На рис. 2 представлено распределение слов разной длины в П10, на рис. 3 — в А10 (в обоих случаях в %).

<sup>16</sup> Taranovsky K. The rhythmical structure of the notorious Russian poem *Luka* // IJSLP. 1982. Vol. 25/26. P. 429—432.

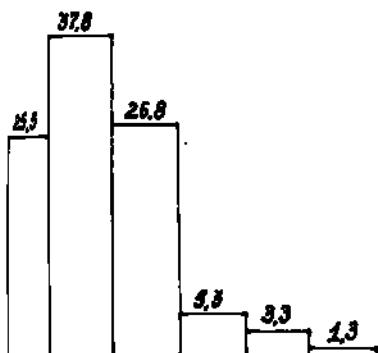


Рис. 2. Распределение слов разной длины (в слогах) в П10 (в процентах).

По горизонтали — число слов в слове; по вертикали — количество слов (в процентах).

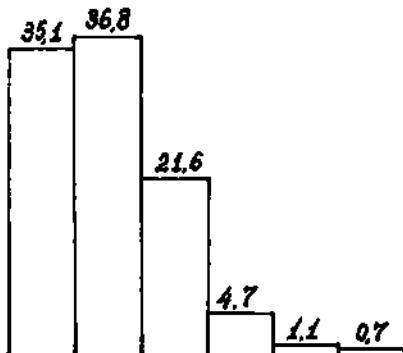


Рис. 3. Распределение слов разной длины (в слогах) в А10 (в процентах).

По горизонтали — число слов в слове; по вертикали — количество слов (в процентах).

Наиболее значительное расхождение наблюдается в употреблении односложных слов (9,6%), что, конечно, не может быть признано случайным. Однако еще более показательным является соотношение ударных и безударных односложных слов<sup>17</sup>; в П10 односложные ударные составляют 8,9, а безударные — 16,6%, в то время как в А10 их соотношение — 16,5 и 18,6%. Таким образом, завышенный показатель односложных слов в А10 по сравнению с П10 определяется почти исключительно процентом ударных слов — в А10 их вдвое больше, чем в П10. Проверив значимость расхождения диаграмм, представленных на рис. 2 и 3, с помощью критерия  $\chi^2$  («хи-квадрат») Пирсона<sup>18</sup>, получим значение, заставляющее гипотезу о принадлежности А10 и П10 к одной генеральной совокупности отбросить как невероятную (заданный порог

<sup>17</sup> Односложное слово считается ударным в следующих случаях: 1) если оно является полнозначным, 2) если на него падает фразовое ударение или оно выделяется эмфазой, 3) если оно приходится на икт (исключения составляют частицы «же», «ли», «не», которые всегда считаются безударными); однако неполнозначное слово в иктовой позиции не считается ударным, если оно прымкает к сильному схематическому ударению. Мы придерживались такой схемы расстановки ударений, поскольку она принята большинством современных стиховедов. Другое дело, что Пушкин, по-видимому, был склонен большее число моносиллабов рассматривать как безударные. Ср. черновое примечание к XII строфе четвертой главы: «[Несется в гору во весь дух]. Критиковали меру этого стиха, несправедливо: ⏟—⠠⠠⠠⠠⠠ — одно из изменений четырехстопного ямб(ического) стиха, прочем довольно однообразного» (VI, 534). По-видимому, «критики» подходили к этому стилю с критериями современного стиховедения и отмечали стык ударений в словосочетании «весь дух». Возможно, однако, что и Пушкин не был вполне уверен в своей правоте и именно поэтому не включил это примечание в основной текст. Как бы то ни было, для нашего анализа этот вопрос не столь уж существенен, так как и к А10, и к П10 мы подходим с одинакими и теми же критериями.

<sup>18</sup> См.: Пиотровский Р. Г., Бектаев К. Б., Пиотровская А. А. Математическая лингвистика. М., 1977. С. 330—333.

значимости — 0,05). В принципе уже на основании одного этого результата можно утверждать, что Пушкин не является автором А10, тем более что А10 и П10, согласно Л. И. Тимофееву и В. Черкасскому, не являются разными текстами и даже различными композиционно выделенными фрагментами одного текста — это куски, полученные в результате совершенно случайного разделения единого целого. Понять, почему в этом целом чередуются куски с такими различными характеристиками, исходя из гипотезы, что А10 и П10 взяты из одной генеральной совокупности, не представляется возможным<sup>19</sup>.

Добавим к сказанному несколько соображений не статистического характера. Нетрудно заметить, что отмеченные особенности ритмики и акцентологии А10 складываются в определенную систему: высокая средняя отягченность икта и обилие односложных слов создают эффект «тяжелого стиха»<sup>20</sup>, в то время как пушкинский четырехстопный ямб вообще характеризуется легкостью, а в П10 она выражена даже более, чем в среднем в ЕО (средняя отягченность икта — 78,1%; ср. также обилие VI формы). Обилие моносиллабов характерно для начинающих поэтов, «борющихся» с метром: односложные слова легко заполняют «лишние» метрические позиции. На противоположном фланге этой борьбы появляются изуродованные многосложные слова, не «влезшие» в размер.

Обратимся теперь к показателю длины слова в буквах<sup>21</sup>. Эти данные еще более показательны, так как длина слова в буквах варьируется в более широких пределах (от 1 до 16), чем длина слова в слогах (от 1 до 6). Средняя длина слова в П10 — 5,4 буквы, в А10 — 4,9 буквы. Распределение слов разной длины в процентах представлено на рис. 4.

Кривая распределения длин словоформ в П10 характеризуется ярко выраженным пиком на пятибуквенных словах (17,8%); если опустить из него перпендикуляр оси, то он разделит площадь, соответствующую П10, на две примерно равные части: на левую часть придется 47,5%, на правую — 52,5%. График длин слов в А10 характеризуется значительной асимметрией и отсутствием выраженного пика: шестибуквенных слов — 14,2%, пятибуквенных — 13,2%, четырехбуквенных — 12,7%, семибуквенных — 12,3%, трехбуквенных — 12,0% и двухбуквенных — 11,7%

<sup>19</sup> Контрольные подсчеты для девятнадцати заключительных строф каждой главы ЕО показали, что распределение длин слов, представленное на рис. 2, хорошо согласуется с аналогичными данными по другим главам. Единственное исключение — строфы восьмой главы, содержащие монолог Татьяны и прилагающие к ним. В них односложных слов даже больше, чем в А10 — 42,2%, однако они распределяются в строфе равномерно, а не группируются в ее нижней части, как в А2.

<sup>20</sup> См. об этом: Гаспаров М. Л. Легкий стих и тяжелый стих // *Studia metrica et poetica*. Тарту, 1977. Вып. 2 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 420). Отметим в этой связи, что очень не по-пушкински звучит стих XII: «И твой мучитель Шварц — сатрап» с фразовым ударением на «Шварц» и последующей сильной паузой. Ритмический импульс пушкинского четырехстопного ямба требует ослабленного удара на III икте и удлинения акцентных единиц к концу стиха. Показательно в этом смысле разночтение (опечатка?), содержащееся в А1: «И твой мучитель Шварц-сатрап», — в А2 противоречие между ритмическим импульсом и смыслом заканчивается победой смысла, а в А1 бессмыслицей «шварцсатрап» знаменует победу ритмического импульса.

<sup>21</sup> Подсчет производится исходя из современной орфографии. То, что в старой орфографии средняя длина слова в буквах была большей, не имеет существенного значения; кроме того, нас интересуют в первую очередь не абсолютные цифры, а соотношение значений этого параметра в А10 и П10.



Рис. 4. Распределение слов разной длины (в буквах) в А2 (в процентах).  
Сплошная линия — А10; штриховая линия — П10.

(именно показатель двухбуквенных слов демонстрирует наиболее значительное расхождение П10 с А10 — 6,2%). Если мы и здесь опустим из верхней точки графика перпендикуляр к горизонтальной оси, то он разделит площадь, соответствующую А10, таким образом, что в левой части окажется 66,2%, а в правой — 36,6%. Привлекают внимание также несбалансированный характер графика А10 (хотя его пик правее пика П10, средняя длина слова в А10 значительно короче) и отсутствие в нем выраженных предпочтений.

Показательность данных, представленных на рис. 4, их устойчивость может быть проверена, если мы разобьем А2 на две части и проследим, как в них распределяются словоформы различной длины. Соответствующие данные представлены на рис. 5 и 6. В принципе следовало бы ожидать, что части А10 проявят большую устойчивость, так как соответствующие выборки являются более представительными, чем соответствующие части П10 (соответственно 455 и 326 словоформ А10 против 158 и 151 словоформ П10). Однако в действительности дело обстоит иначе: показатели,

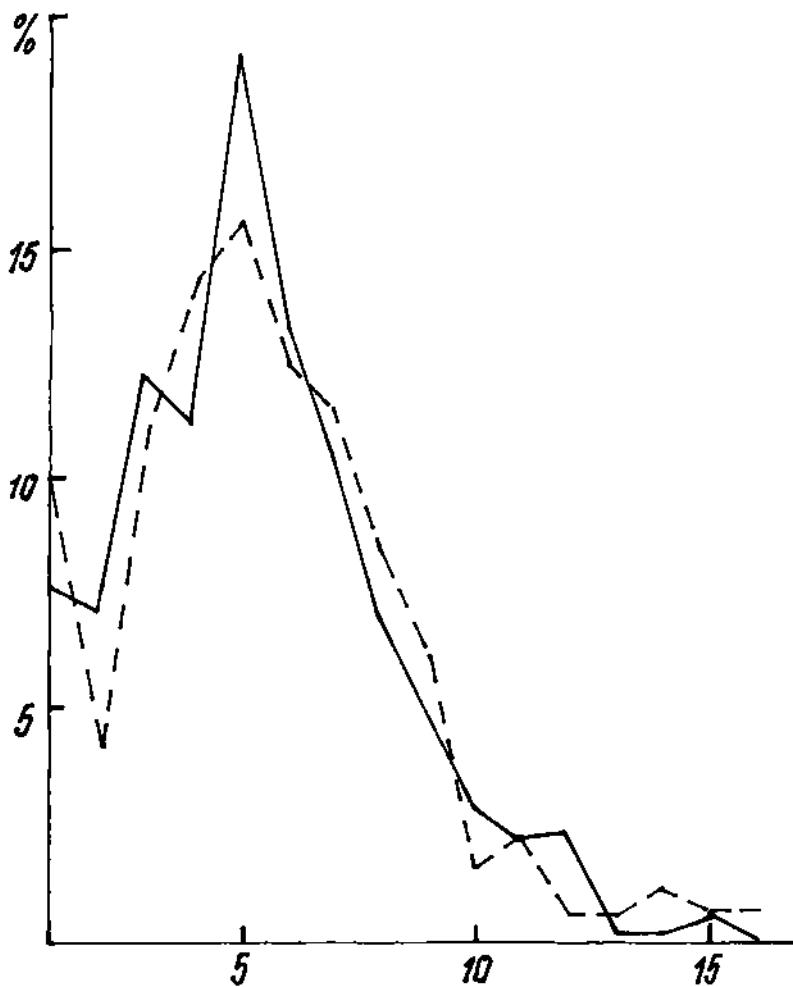


Рис. 5. Распределение слов разной длины (в буквах) в А10 (в процентах).  
Сплошная линия — строфы I—Х; штриховая линия — строфы ХI—ХVII.

представленные на рис. 5, очень хорошо между собой согласуются (пик приходится на пятибуквенные слова, двухбуквенных меньше, чем однобуквенных), стабильна и средняя длина слова — в строфах I—Х она составляет 5,3 буквы, в строфах XI—XVI — 5,5 буквы, в то время как на рис. 6 мы наблюдаем значительное расхождение графиков: кривая, описывающая распределение длин слов второй части А10, как бы сдвинута на слог вправо по сравнению с кривой, описывающей строфы I—Х; в результате и средняя длина слова в этих частях значительно различается: в строфах I—Х — 4,6 буквы, в строфах XI—XIX — 5,3 буквы. Сказанное, разумеется, не должно означать, что А10 — плод творчества двух лиц. Неустойчивость и невыразительность распределения длин слов в А10 свидетельствует либо о том, что у его автора не сложилась еще своя система предпочтений, либо о том, что он, стремясь подстроиться под

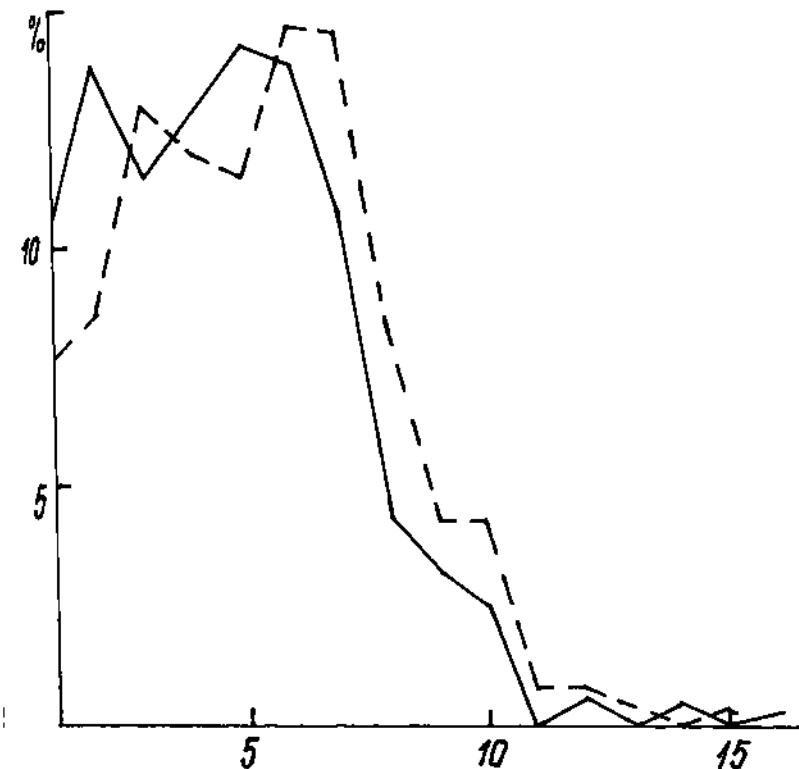


Рис. 6. Распределение слов разной длины (в буквах) в А10 (в процентах).  
Сплошная линия — строфы I—Х; штриховая линия — строфы Х—ХІХ.

другого, в своем выборе не был свободен (возможно, двувершинные кривые на рис. 6 свидетельствуют об этой борьбе).

Если проверить значимость размаха вариации в А10 и П10 (рис. 5 и 6) при помощи критерия  $\chi^2$  Пирсона, получим значение, опять-таки отвергающее гипотезу о принадлежности А10 и П10 к одной генеральной совокупности на уровне значимости 0,05.

#### 4. Структура текста

Итак, как текстологический, так и статистический анализ распределения единиц «низших» уровней позволяют с уверенностью утверждать, что А2 не является десятой главой ЕО и что текст А10 не мог быть написан тем же автором, что и П10, т. е. Пушкиным. Тем не менее мы считаем целесообразным продолжить анализ А2 на «высших» уровнях его структуры, где, как мы увидим, расхождения с ЕО ничуть не менее значимы. Дело в том, что сам факт переиздания этого текста и особенно сопровождающий его комментарий не может рассматриваться просто как досадная оплошность. Он является результатом последовательного проведения позиции, согласно которой анализ «низших» уровней вообще, а статистический анализ в особенности являются лишь возрождением формализма и ничего

не могут дать для вскрытия «реальных» эстетических ценностей<sup>22</sup>. В то же время он свидетельствует также о том, что мы еще сравнительно мало знаем об организации текста в ЕО, а это создает предпосылки и для голословных утверждений самого фантастического характера, и для приписывания Пушкину текста, во всех отношениях ему чуждого.

Поэтому соответствующий анализ А2 преследует не только узкие цели, связанные с его атрибуцией, но и позволит косвенным образом расширить наши знания о ЕО: ведь сам факт публикации А2 свидетельствует о том, что ни его автор (который, вне всякого сомнения, является широко эрудированным человеком), ни его издатели не располагают надежными сведениями относительно того, какие формы организации текста в ЕО заведомо невозможны.

Из многочисленных возможных аспектов лингвистического анализа текста мы остановимся только на двух: на связности текста и его коммуникативной перспективе.

#### 4.1. Анафорические повторы и связность текста

На анафорических повторах Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский останавливаются особо и находят, что «построения» А2 в этом отношении «чрезвычайно близки» к ЕО и другим пушкинским текстам<sup>23</sup>. Однако если рассматривать не изолированные строки, а структуру текста в целом, то мы увидим, что и в этом отношении А2 чрезвычайно далек от ЕО.

Расширим понятие анафорического повтора в соответствии с тем, что под этим термином принято понимать в лингвистике текста: это всякий лексический повтор, образующий связность текста. В А2 привлекает внимание обилие анафорических повторов на стыках строф<sup>24</sup>, причем в одном месте так соединено пять строф подряд:

IV

Лишь посулил от бога мэду,

V

Тут — бог помог — стал ролот ниже

⟨...⟩

А только сделался жирней.

VI

И чем жирнее, тем тяжеле.

⟨...⟩

Иль на авось по старине

Ты понадеялся вполне?

VII

Авось, о Шиболет народный

⟨...⟩

Но я... надеюсь на авось!

VIII

Авось, аренды забывая...

<sup>22</sup> См., например: Тимофеев Л. И. Число и чувство меры в изучении поэтики // Слово и образ. М., 1964. Автор доказывает бесперспективность использования статистики в стиховедении и иронизирует над самой идеей «подсчета букв».

<sup>23</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 121.

<sup>24</sup> Под анафорическим повтором на стыке строф мы будем понимать такой, когда слово, находящееся в стихе тринадцатом или четырнадцатом одной строфы, повторяется в первом или втором стихе последующей, однако расстояние между повторяющимися словами не превышает одной строки.

К этому следует добавить два менее броских повтора между строфами XIII и XIV («их — них») и XVII и XVIII («там — там»). Если разделить число повторов (6) на число строф (19), то получим показатель лексической повторяемости на стыках строф, равный для А2 0,32. Разумеется, большое значение этому числу придавать не приходится (слишком ничтожна выборка), однако его можно рассматривать как ориентир при сравнении с другими главами ЕО.

Проведенный анализ ЕО показывает, что анафорический повтор полнозначных слов не встречается более чем в четырех строфах подряд на протяжении всего романа ни разу. Ни в одной главе показатель повторяемости на стыках строф не достигает такого высокого значения, как в А2: 1-я глава — 0,17; 2-я — 0,23; 3-я — 0,15; 4-я — 0,14; 5-я — 0,12; 6-я — 0,12; 7-я — 0,04 и 8-я — 0,27 (в «Путешествии Онегина» — 0,17, но там стихотворный текст перебивается прозой); в среднем в ЕО — 0,15<sup>25</sup>.

Однако, как бы ни были показательны эти цифры, гораздо большее значение имеет функциональное различие таких анафорических стыков. В ЕО подавляющее большинство из них приходится на местоимения; полнозначные слова (как, впрочем, и местоимения) при этом значительно варьируются по форме. Ср. единственный в ЕО случай анафорического повтора на стыке четырех строф подряд (третья глава):

## XVI

(...)  
И тихо с няней говорит:

## XVII

«Не спится, няня: здесь так душно!  
(...)  
Была ли влюблена тогда?»

## XVIII

— И, полно, Таня! В эти лета  
Мы не слыхали про любовь;  
(...)  
Да с пеньем в церковь повели.

## XIX

И вот ввели в семью чужую...

Отметим также, что здесь мы имеем дело с диалогом, а для диалогической речи всегда характерно большее число анафорических связей.

Если приглядеться к анафорическим связям в А2, то нельзя не заметить, что обильные повторы не образуют здесь связного текста, а лишь направлены на имитацию связности: автор (причем почти не изменяя его форму) стремится вставить в последнее двустишие строфы одно из слов первого стиха следующей строфы (т. е. из сохранившегося пушкинского текста), в то время как семантическая связь здесь либо вовсе отсутствует, либо достигается иными средствами. Любопытно, что в

<sup>25</sup> Наиболее высокий показатель дает восьмая глава, опять-таки, как и в случае с количеством моносиллабов, в большей мере за счет монолога Татьяны и вообще увеличения числа личных местоимений.

строфах XIX—XX четвертой главы ЕО Пушкин использует именно такую технику для имитации бессвязного текста, построенного на свободных ассоциациях: в строфе XVIII лирическое отступление начинается с упоминания о врагах Онегина, затем речь идет о том, что враги и друзья «может быть, одно и то же», затем речь идет уже только о друзьях (XIX строфа, которая заканчивается сравнением «как родной»). В XX строфе тема разговора резко меняется, и теперь речь идет о родственниках, причем анафорический повтор «родной — родня» на стыке этих строф призван усилить впечатление свободной болтовни. Но то, что у Пушкина является эстетически значимым приемом, у автора А2 выступает в качестве технического средства.

Использование указанной техники «псевдосвязности» приводит автора А2 к нежелательным, по-видимому, курьезам:

...музу трепетно прошу —  
Где не талантом, там любовью  
Стихи возвысить на предел  
Достойный их прекрасных дел.

#### XIV

У них свои бывали скодки,  
Они за чашею вина,  
Они за рюмкой русской водки...

(и т. д.)

«Прекрасные дела» в таком контексте не могут звучать иначе, как издевкой.

Еще более заметны нарушения связности текста внутри строфы А2; они возникают там не только на сверхфразовом уровне, но и проникают подчас в глубь фразы. Рассмотрим сначала случай нарушения связности текста на сверхфразовом уровне в стихах 5—10 строфы X:

И на самом Олимпе знати  
В спесивой Английской палате  
Ударил смелый звук речей:  
Поэт сразился за ткачей.  
Царя имея в роли шефа,  
Язвил крамолу Меттерних...

Исключительно сильное нарушение семантико-сintаксической связности после X<sub>6</sub> не находит ни одной аналогии в ЕО: онегинская строфа определяется не просто известной последовательностью рифм, но и довольно жесткими ограничениями стилистического и синтаксического порядка<sup>26</sup>; в частности, в одной строфе не может быть более одной макросемы (максимальных семантических блоков), как это имеет место

<sup>26</sup> Укажем лишь наиболее важные работы, посвященные этим аспектам онегинской строфы: Гроссман Л. П. Онегинская строфа // Собр. соч. М., 1928. Т. 1; Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2; Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. М., 1941; Никонов В. А. Строфика // Изучение стихосложения в школе. М., 1960; Поспелов Н. С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960. Гл. 3; Он же. Синтаксический строй онегинской строфы в соотношении с ее метрическим членением и в соответствии с особенностями в построении ее временного плана // Вопросы русского языкоznания. М., 1970. Вып. 1.

в X строфе А2. Вообще А2 состоит из более мелких, гораздо слабее между собой связанных семантических блоков, чем ЕО (сравнительно малое количество анафорических повторов в ЕО вполне компенсируется обилием более тонких и глубинных механизмов связности: синонимических, параметрических, семантических и подтекстуальных связей).

Аналогичное, хотя и несколько менее сильное нарушение связности находится и в стихах 5—11 следующей (XI) строфы, причем опять-таки после 8-го стиха:

Союз монархов европейских  
В своих надеждах полицейских  
Чуть где подошвы припечет,  
На наше войско клал расчет.  
Свободным мыслям нет преграды,  
Как прежде русские полки  
На вид покорны и дики...

Слабая семантическая связь («войско — полки») здесь несколько слаживает впечатление, однако и в этой строфе содержится две макросемы.

Любопытная ситуация сложилась в VI строфе, где несвязность наблюдается в пушкинском тексте. В ЕО X от этой строфы сохранилось только три начальных стиха, причем записаны они без знаков препинания:

И чем жирнее тем тяжеле  
О р<sub>(уссий)</sub> глупый наш народ  
Скажи зачем ты в самом деле

Исходя из характерных для ЕО принципов синтаксического развертывания текста, можно предположить, что первый стих здесь входит в одно синтаксическое целое либо со стихами предшествующей строфы, как, например, в пятой главе:

...Вдруг увидя  
Младой двурогий лик луны  
На небе с левой стороны,

#### VI

Она дрожала и бледнела, —

либо с последующими стихами этой же строфы. Однако в А2 мы имеем дело с уникальной для ЕО синтаксической структурой.

Аристократ распетушился,  
Как будто вовсе не был он  
Низвержен, попран, оскорблен,  
А так — невинности лишился —  
Из крови встав, не стал умней;  
А только сделался жирней.

#### VI

И чем жирнее, тем тяжеле.  
О русский глупый наш народ,  
Скажи, зачем ты в самом деле  
Так долго носишь гнет господ?

Первый стих строфы VI не связан синтаксически ни с предшествующим, ни с последующим контекстом и при этом не является законченным

предложением, что в ЕО не встречается ни разу<sup>27</sup>, хотя замкнутым синтаксическим целым первая строка онегинской строфы быть может, см., например:

Уж темно: в санки он садится... (Гл. 1. Стrophe XVI)  
Ее сестра звалась Татьяна... (Гл. 2. Стrophe XXIV)  
Итак она звалась Татьяной... (Гл. 2. Стrophe XXV) —

и т. д.; отметим, однако, что во всех этих случаях первая строка связана с контекстом гораздо более тесной семантико-синтаксической связью, чем VI в А2, где она является не просто отдельным предложением, но и составляет самостоятельное сферохфразовое единство<sup>28</sup>. Автор А2 остроумно вытесняет характерную для его стиля несвязность текста, составленность его из мелких семантических блоков<sup>29</sup> из своей части строфы в пушкинскую и прикрывает ее анафорическим повтором, который здесь, как уже было указано, лишь имитирует связность текста.

Приведенный случай не является единственным примером синтаксически дефектной, бессвязной структуры в А2. Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский отмечают, что строки типа «Рылеев! — века славный сын» характерны для Пушкина, и в подтверждение этого приводят несколько более или менее аналогичных примеров. Однако если рассматривать не изолированную строчку, а окончание XV строфы целиком, то мы увидим уникальное для ЕО построение:

Пылал Рылеев ярче лавы —  
Мой брат по песням, по борьбе,  
А может быть, и по судьбе...  
(Кто мне простит такие главы?)  
Рылеев! — века славный сын,  
Борец, поэт и гражданин!

Такое не связанное с контекстом распространенное назывное (или просто дефектное по своей синтаксической структуре) предложение не встречается в окончании строфы в ЕО ни разу; единственный отдаленно напоминающий его пример встречается в строфе XLVIII первой главы:

Но слаще, средь ночных забав,  
Напев Торкватовых октав!

<sup>27</sup> Здесь и далее мы говорим только о синтаксических структурах, а не об их графическом оформлении; при этом следует учитывать, что Пушкин часто ставил точку или эквивалентный ей знак в середину предложения:

Мои богини, что вы? где вы?  
Внемлите мой печальный глас:  
Все те же ль вы? другие ль девы,  
Сменив, не заменили вас?

(Гл. 1. Стrophe XIX)

Синтаксически здесь одно предложение.

<sup>28</sup> Границы сферохфразового единства в синтаксисе определяются разрывом согласования ряда грамматических категорий (время, лицо, число и другие). См.: Гаспаров Б. М. Структура формальной связи предложений в современном русском языке // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 347. (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 23).

<sup>29</sup> В ЕО макросема покрывает обычно несколько строф и никогда не бывает меньше, чем строфа, в то время как в А2 макросема, как правило, соответствует одной строфе, а иногда и меньшему фрагменту текста.

Однако это предложение, во-первых, гораздо более тесно связано с предшествующим контекстом (благодаря союзу «но» оно воспринимается как часть сложного предложения), а во-вторых, значительно отличается от приведенного выше и своей синтаксической структурой<sup>30</sup>.

Другой, в достаточной мере аналогичный пример (строфа XIV):

Немало было между нами  
Героев минувшей войны —  
Отчизны верные сыны —  
Вот им достойнейшее имя.  
Неувядаемый венец,  
Победой кованных сердец.

Каждая строчка в отдельности звучит вполне по-пушкински (имеем в виду только ритмико-синтаксический аспект), в то время как в целом синтаксическая конструкция является дефектной, невозможной ни в ЕО, ни у Пушкина вообще. Отметим несколько менее значительных синтаксических погрешностей, у Пушкина, как представляется, невозможных:

Иль ты забыл, иль ты простили,  
Что не француз и не татарин...

(Строфа VI)

Сей всадник, Папою венчанный,

⟨...⟩

Он схвачен был бульдожьей хваткой.

(Строфа XI)

и т. д.

Однако самый серьезный вопрос, касающийся связности этого текста, заключается в следующем: ЕО X явно не может быть началом главы; начальные строфы или утеряны, или не были написаны вовсе. Первая строфа А2 призвана связать сохранившийся текст с окончанием восьмой главы, и, по мнению Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского, она выполняет свою функцию весьма успешно. Позволим себе не согласиться с этим. Деиктическое слово «тогда» в II<sub>4</sub> становится теперь совершенно двусмысленным: отсылает ли оно ко времени действия восьмой главы или к тому времени, когда автор «замышлял обман»? Такое смешение временных планов вообще характерно для автора А2: «Наш просвещенный новый царь» (VII<sub>10</sub>) — кто это? В предшествующем контексте речь идет об Александре, в последующем — о Николае, причем ни один из них, в контексте описываемых событий, не может считаться «новым».

<sup>30</sup> Речь опять-таки идет только о синтаксисе, а не о графике:

Конечно: быть должно презренье  
Ценой его забавных слов,  
Но шоп-т. хотения глупцов...  
И вот общественное мненье!  
Пружина чесги, наш кумир!  
И вот, на чем вертится мир!

(Гл. 6. Строфа XI)

Последние два стиха примыкают к охватывающей всю строфиу синтаксической конструкции.

#### 4.2. Коммуникативная перспектива текста

Каждый текст является не только носителем некоторой информации, но и звеном коммуникативного процесса. Ориентация концептуальной структуры текста относительно участников акта коммуникации и его условий называется его коммуникативной перспективой. Коммуникативная перспектива является очень важной характеристикой текста, которая может быть использована и при его атрибуции<sup>31</sup>. Расхождения коммуникативной перспективы в ЕО и А2 представляются очень значимыми.

Мы уже упоминали о том, что в III строфе А2 содержится невозможный в ЕО срыв коммуникативной перспективы:

А нам царя военный гений  
Оставил в память той поры  
Новинки воинской муштры  
Да стон военных поселений,  
Под этот стон и ляжешь в гроб,  
Ты, — Александровский холоп.

Здесь имеет смысл сделать небольшое отступление об обращении на «ты» в ЕО.

Значительная часть таких обращений содержится в диалогах (Онегина с Ленским, Татьяны и няни, медведя и Татьяны и т. п.), т. е. в так называемом «чужом тексте». Сюда же относятся употребления «ты» в цитатах, в том числе в стихах Ленского.

Другую группу составляют обращения к неодушевленным предметам или явлениям. Так, автор обращается к марке вина: «Но ты, Бордо, подобен другу» (Гл. 4. Стrophe XLVI), к весне (Гл. 6. Стrophe II), к своим мечтам, юности и вдохновению (Гл. 6. Стrophы XLIV—XLVI), к эпической музее (Гл. 7. Стrophe LV) и Москве (Гл. 7. Стrophe XXXVI).

На «ты» автор обращается к другим поэтам, причем не только к своим реальным друзьям — Баратынскому (Гл. 3. Стrophe XXX; Гл. 5. Стrophe III) или Языкову (Гл. 4. Стrophe XXXI), но и к Гомеру — Омиру (Гл. 5. Стrophe XXXVI), где этот тип обращения сближается с предыдущим. Сюда же можно отнести обращение к друзьям — Плетневу (в Посвящении) и Зизи — Е. Н. Вульф (Гл. 5. Стrophe XXXII).

К читателю автор обращается преимущественно на «ты», хотя встречаются и обращения на «вы».

И наконец, последнюю группу составляют случаи, когда обращение на «ты» относится к самому автору. Так, дважды он обращается к самому себе (Гл. 1. Стrophe XXXI; Гл. 7. Стrophe LI), причем в обоих случаях в сочетании с темой любовного «безумства». Так к нему обращается и читатель (Гл. 1. Стrophы XXXII—XXXIII).

Из всех этих случаев только обращения к Баратынскому и самому себе не сопровождаются прямым называнием объекта, причем оно всегда является тщательно подготовленным и мотивированным (ср., например, «Письмо Татьяны к Онегину»). Обращение на «ты» сопровождается субъективизацией контекста, свидетельствует об определенной интимности отношений, ср.: «моя Москва», «Татьяну (...) мою».

И только в двух случаях неожиданное обращение на «ты» приводит к резкому срыву коммуникативной перспективы:

<sup>31</sup> Батов В. И., Сорокин Ю. А. Поэтический текст и проблемы его авторства // Труды по лингвостатистике. Тарту, 1983. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 658).

И вот уже трещат морозы  
 И серебрятся средь полей...  
 (Читатель ждет уж рифмы розы;  
 На вот, возьми ее скорей!)

(Гл. 4. Стrophe XLII)

...(Шишков, прости:  
 Не знаю, как перевести).

(Гл. 8. Стrophe XIV)

Весьма показательны отличия приведенных строк от III<sub>13-14</sub> в А2. Во-первых, они различаются чисто формально: в ЕО резкость срыва коммуникативной перспективы сглаживается как называнием адресата обращения, так и скобками, разграничающими текст и метатекст, причем именно последний и содержит неожиданный переход ко второму лицу. Во-вторых, в ЕО они функционально значимы и тщательно обыграны, в то время как в А2 срыв коммуникативной перспективы ничем не мотивирован и работает «вхолостую».

Следует, однако, отметить, что и бесспорно пушкинские стихи:

А про тебя и в ус не дует  
 Ты А(лександровский) холоп —

с трудом вписываются в характерную для ЕО коммуникативную перспективу текста (хотя здесь можно предполагать, что в предшествующих строках адресат обращения назван прямо). Дело в том, что в ЕО обращение на «ты» всегда связано с известной теплотой чувства, которое автор испытывает по отношению к адресату (даже в случаях иронического обращения к Шишкову, критику или эпической музе). Гневные инвективы в духе рылеевского «К временщику» резко выпадают из стиля ЕО.

Другой важной особенностью ЕО X является то, что здесь ни разу не назван герой, зато единственный раз по имени назван Пушкин. Автор А2, со своей стороны, еще дважды называет это имя, а в последней строке вводит и Онегина, что, по его замыслу, должно соединить основную сюжетную линию романа с событиями, излагаемыми в А2. Что означает введение имени Пушкина в ЕО X, мы не знаем, однако мы с уверенностью можем утверждать, что оно является стилистически и композиционно мотивированным. В А2 имя Пушкина употребляется как нечто само собой разумеющееся, причем строчка «Опальный Пушкин — Ваш слуга» демонстрирует такую коммуникативную перспективу, которая не только не находит аналогии в ЕО, но и является невозможной в поэзии Пушкина вообще.

О возможном объяснении необычной коммуникативной перспективы в ЕО X, заключающемся в том, что этот текст написан, по-видимому, от лица Онегина (это позволяет дать правдоподобную интерпретацию таким особенностям ЕО X, как отсутствие имени Онегина при одновременном введении имени Пушкина, необычно резкое обращение на «ты» и некоторые другие), будет несколько подробнее сказано ниже. Однако дать сколько-нибудь правдоподобную интерпретацию коммуникативной перспективы А2, исходя из предположения, что А2 является частью ЕО, на наш взгляд, не представляется возможным.

### 5. Некоторые аспекты стилистики

Стиль ЕО сложен и полифоничен. Имитация его представляет значительные трудности. В этом отношении безвестный создатель А2 заслуживает нашей благодарности: наблюдения над трудностями, с которыми он столкнулся, заставляют нас глубже проникнуть в понимание пушкинского стиля.

Начнем с, казалось бы, мелочи. В А10 встречаются два случая употребления прилагательных в превосходной степени (с суффиксом *ейш*):

В кругу интимнейших друзей...

и

Вот им достойнейшее имя...

Прежде всего отметим, что Пушкин явно избегал этой формы: если в А10 на 179 стихов она встречается два раза, то в ЕО на 5320 строк реального пушкинского текста она тоже встречается лишь дважды. Вообще же Пушкин предпочитал ее обходить:

Приятно дерзкой эпиграммой  
Взбесить оплошного врага;  
Приятно зреть, как он, упрямо  
Склонив бодливые рога,  
Невольно в зеркало глядится;  
И узнавать себя стыдится;  
Приятней, если он, друзья,  
Завоет сдуру: это я!  
Еще приятнее в молчаны  
Ему готовить честный гроб...

(Гл. 6. Стrophe XXXIII)

Однако рассмотрение случаев употребления Пушкиным в ЕО этой формы позволяет сделать содержательные выводы.

Свой слог на важный лад настроя,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
<...>  
Питая жар чистейшей страсти  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой...

(Гл. 3. Стrophe XI)

Форма «чистейшей» употреблена здесь Пушкиным в «чужой речи», как воспроизведение слога, настроенного на важный лад, стиля «пламенного творца». Это вполне естественно: Пушкин со свойственным ему языковым чутьем прекрасно ощущал церковнославянскую окраску этого суффикса и связывал его с вполне определенным стилистическим пластом речи. С высоким стилем, также употребленным в иронической функции и имитирующим чужую, неавторскую речь, связано и второе употребление этой формы в ЕО:

И то сказать; что и в сраженьи  
Раз в настоящем упоены  
Он отличился, смело в грязь  
С коня калмыцкого свалился,  
Как зюзя пьяный, и французам  
Достался в плен: драгой залог!

Новейший Регул, чести бог,  
Готовый вновь предаться узам,  
Чтоб каждым утром у Вери  
В долг осушать бутылки три.

(Гл. 6. Стrophe V)

Здесь ирония достигается столкновением высокого слога «чужой речи» и фамильярного авторского слова. Высокое «упоенье» (семантика которого иронически раскрывается как «пьянство»), «драгой залог», «новейший», «предаться узам» выступают как пышное выражение, ироническое содержание которого раскрывается авторской подсказкой: «как зюзя пьяный», «Чтоб каждым утром у Вери / В долг осушать бутылки три».

Тем более бросается в глаза, что в А10 эта форма употреблена в лирическом, непосредственно от лица автора, тексте:

Отчизны верные сыны —  
Бот им достойнейшее имя.

Но еще более показательно в этом отношении невозможное для Пушкина соединение церковнославянства с галлизмом: «В кругу интимнейших друзей». Сочетание это может не резать современное ухо, но для Пушкина оно могло звучать лишь комической какофонией (ср. протесты Пушкина в письме к брату от 4 сентября 1822 г. против соединения в стихах Юхельбекера античной мифологии, ассоциировавшейся с европейской культурной традицией, со «славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремии» — III, 45).

Церковнославянскую языковую стихию автор А2 чувствует плохо, и поэтому оттенки пушкинского стиля от него ускользают. Иначе для него была бы невозможна рифма:

Он слушал моря грозный рев  
Подобно грохоту боев...

Здесь, очевидно, следует читать «рев». Между тем для Пушкина такое произношение и, следовательно, такая рифма были невозможны. Слово «рев» рифмуется у Пушкина три раза:

На холмах пушки присмирев  
Прервали свой голодный рев.  
(V, 56)

Вдруг, истощась и присмирев,  
О Терек, ты прервал свой рев,  
Но задних волн упорный гнев  
Прошиб снега...  
Ты затопил, освирепев,  
Свои брега.

(III, 197)

Под мышцей палица; в ногах немецкий лев  
Разостлан. Дунул ветр; поднялся свист и рев.  
(III, 382)

Цепочка: рев — присмирев — гнев — освирепев — лев<sup>32</sup> и полное

<sup>32</sup> Ср.: Shaw T. J. Pushkin's Rhymes: A Dictionary / The University of Wisconsin Press. Wisconsin, 1974. P. 152.

отсутствие в текстах Пушкина форм типа «рёв» убедительно свидетельствуют о стилистической ошибке имитатора<sup>33</sup>.

Прямо противоположная ошибка связана с недостаточным владением им другим важным компонентом стиля «пестрых строф» — иноязычной лексикой. В X строфе текста А2 встречаем рифму «шефа — Бабефа». Отложим пока вопрос о возможности появления в тексте Пушкина имени французского революционного утописта и обратим внимание лишь на то, что подлинное написание его (Babeuf) заставило бы Пушкина произносить не «е», а звук, близкий к русскому «ё», что безусловно исключало рифмовку с «шеф».

В статье «Апокриф?.. Или...» Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский отводят возражения Б. В. Томашевского, утверждавшего, что «в стихе: „В журчанье фраз его грацьозных” — невозможное для времени Пушкина употребление слова „грацьозный”»<sup>34</sup>. В качестве аргумента они ссылаются на употребление именно такой формы этого слова А. К. Толстым в 1870-х гг., а также на то, что у Пушкина встречаются написания типа «Мильонная», а у Баратынского строки:

...тогда морочил вас  
Он звонкой пустотой революционных фраз.  
(Е. А. Баратынский. «Дядьке-итальянцу»)

Видимо, именно эти аналогии и соблазнили имитатора, и он, уже на свой риск, образовал форму «Напольон»:

Но я отвлекся от времен  
Когда был свержен Напольон.

Но дело в том, что во французских *gracieus*, *revolution* действительно и превращается при произношении в полугласный звук, дающий известные основания для русской транскрипции типа той, которой придерживался Баратынский. Иное дело *Napoléon*, где ё исключает какую-либо редукцию. Ни Пушкин и ни кто-либо иной, знающий французский язык, не мог произносить имя императора французов «Напольон». Это кондитерское произношение могло возникнуть только на русской почве, в среде, где слово произносили на русский лад с сильной редукцией предударных гласных.

Своебразная глухота имитатора к проблемам стиля проявилась и на уровне риторической структуры. Вопрос о порядке слов, структуре синтагм и периодов составлял один из центральных пунктов языковой реформы Карамзина. Так, И. И. Дмитриев считал важнейшим ее аспектом требование «наблюдать естественный порядок в словорасположении». «Объясним это примером, — продолжал он, — Елагин, помнится мне, третью книгу «Российской истории» начинает так: «Неизмеримой вечности в пучину отшедший князь Владимира дух»... Держась естественного порядка в расположении, следовало бы поставить: «Дух князя Владимира, отошедший в пучину вечности неизмеримой», хотя и таким образом

<sup>33</sup> Напомним, что именно строки «Он слушал моря грозный рев» и следующие публикаторы, даже соглашаясь, что «нет оснований для безоговорочного утверждения, что текст, найденный Д. Н. Альшицем, принадлежит Пушкину» (Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 120), относят к бесспорно пушкинской части А2, так как они «по моему своей не могут не заставить вспомнить стих Пушкина». Это лишний пример того, сколь опасны чисто вкусовые суждения, как бы субъективно-убедительны они ни казались.

<sup>34</sup> Тимофеев Л. И., Черкасский Вяч. Указ. соч. С. 119.

изложенная часть периода была бы надута и нетерпима образованным вкусом»<sup>35</sup>.

Требование естественности как основы риторической структуры текста было присуще Пушкину. Это отразилось и в его поэтической практике, и в его позиции как критика. Вспомним его насмешки над лицейскими стихами Кюхельбекера: «Зри боже! число, великий, унылых, тебя просящих, сохранить им — цел труд, многим людям — принадлежащий» (XIII, 45—46). Достаточно сравнить эти стихи с пародией А. А. Петрова в письме к Карамзину на стиль Тредиаковского («советую тебе читать сочинения в стихах и в прозе Василия Тредиаковского, коего о в любви езде остров книжницею пользуюсь»<sup>36</sup>), чтобы понять, что нарушение «естественности» в порядке слов воспринималось как знак принадлежности к стилистической традиции, чуждой и враждебной Пушкину. Это создавало специфическую ситуацию, при которой, с одной стороны, неопытный начинающий поэт, не выдерживающий борьбы с метрикой, воспринимался как «архайст», а с другой, это позволяло поэтам, чуждым пушкинской традиции, как например Шевыреву, делать из поэтической неумелости позицию и культивировать «неумелость».

Имитатор, создавший А2, явно не выдерживает борьбы со стихом и не может достигнуть трудной пушкинской «легкости». В результате — обилие громоздких конструкций, инверсий, «неестественных» расположений слов, создающих картину антипушкинской традиции:

Но всех причин на первом месте  
Народ наш честный прочно встал... (?)

Создать смятенья обстановку...

Явил он действия отвагу...

Чинов британских своей гадкой...

В ЕО, конечно, есть инверсии:

...я гробницы  
Сойду в таинственную сень.  
(Гл. 6. Стrophe XII)

Луны при свете серебристом...  
(Гл. 7. Стrophe XV) —

однако они или обозначают «чужое слово» (в первом случае — стиль элегии Ленского), или выполняют другую, но всегда стилистически отмеченную функцию, никогда не характеризуя нейтральный пласт собственно авторской речи. Совершенно противопоказаны пушкинскому стилю и столь изобильные невнятчицы текста А2, заставляющие читателя гадать, что же именно они означают:

А что за вычетом морей  
Авось подляжет под царей...

Царя имея в роли шефа...

<sup>35</sup> Дмитриев И. И. Соч. / Ред. и прим. А. А. Флоридова. Спб., 1893. Т. 2. С. 61. Ср.: Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935. С. 54 и след.

<sup>36</sup> См.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 503.

И еле спас ее узор (?)...

Там мысль упорная вела  
К цареубийству подготовку,  
Чтоб стаей пуганых скворцов  
Вельмож рассыпать из дворцов.

С этим связаны и невозможные у Пушкина, но многочисленные в А2 случаи семантических и грамматических неточностей и искусственных оборотов речи: «На наше войско клал расчет», «делают парады», «стихи возвысить на предел», «закипал серьезный кризис», «в стиле теоремы», «развернуть восстания меч», «пустилось в... порок» и т. д. Совершенно непушкинскую интонацию стиху придают многочисленные плеоназмы, призванные «заполнить» место в стихе:

Как будто вовсе не был он  
Низвержен, попран, оскорблен...

И твой мучитель Шварц — сатрап,  
Бежал как трус, как подлый раб.

Интонация последних стихов весьма далека от пушкинской, но живо напоминает стихи типа:

Черноусый офицер...  
Истязал его, ребята,  
Как садист, как изувер.

(А. Безыменский. «Выстрел»)

Существенным моментом стилистики ЕО является постоянная игра точками зрения. В исследовательской литературе отмечалось, что сама структура онегинской строфы создавала благоприятные условия для того, чтобы сталкивать разные стили, обыгрывать возможность от патетического или лирического повествования переходить, говоря о том же предмете, к ироническому, сталкивать противоречия и из них образовывать единую структуру сложного стиля. Стилистические «сломы», как правило, происходят после первого четверостишия, которое задает часто «тему» строфы, в дальнейшем разрабатываемую в контрастных стилистических ключах:

Но вот багряною рукою  
Заря от утренних долин  
Выводит с солнцем за собою  
Веселый праздник имянин.  
С утра дом Лариных гостями  
Весь полон; целыми семьями  
Соседи съехались в возках,  
В кибитках, в бричках и в санях.  
В передней толкотня, тревога;  
В гостиной встреча новых лиц,  
Лай мосек, чмоканье девиц,  
Шум, хохот, давка у порога,  
Поклоны, шарканье гостей,  
Кормилиц крик и плач детей.

(Гл. 5. Стrophe XXV)

Первое четверостишие задает глубокую стилистическую ориентацию на ломоносовскую одилическую традицию, на сложившуюся уже к этому времени традицию восприятия этих образов как одилических штампов

(ср. в «Чужом tolke» Дмитриева: «Тут найдешь то, чего нехитрому уму не выдумать во век: зари багряны персты...»). А поскольку в полемике с Кюхельбекером в XXXIII строфе четвертой главы Пушкин прямо ссылался на «Чужой tolk», сквозь одицкий зачин просвечивала ироническая отсылка к спору с автором статьи «О направлении нашей поэзии, особенно лирической».

Богатое литературными намеками и ассоциациями первое четверостишие резко «сламывается» в развернутую подчеркнуто-бытовую картину, причем обе части строфы бросают свет друг на друга.

Возможны и другие системы переключения стилистических регистров строфы. Исключительно активна роль последнего двустишия, часто иронически переоценивающего все предшествующие стихи строфы или, напротив, придающего им значительно более обобщенный смысл. Классификация строф ЕО в этом отношении могла бы стать предметом отдельной работы. Но для нас сейчас важно другое: в интересующем нас тексте пушкинский принцип вообще отсутствует. Весь текст А2 представляет собой монолог с некоторой постоянной точки зрения — структура, свойственная в определенной мере южным поэтам, но решительно преодоленная в ЕО. Ни игры разными стилями «чужой речи», ни намеков и реминисценций, цитат и отсылок на неназванные, но известные читателю обстоятельства мы здесь не находим. Вся структура, позволяющая Пушкину создать исключительно емкий, одновременно нытний и общественный, понятный всем и до конца понятный только автору, постоянно развертывающийся вглубь смысла текст, осталась недоступной — слишком сложной — для имитатора. Это придало его тексту плакатно-прямолинейный характер, стилистическая одномерность которого бросается в глаза. Сам имитатор — человек, бесспорно, чуткий и нелишенный поэтического дара, — это, видимо, чувствовал. Компенсацию он попробовал найти в широком применении вульгарных слов и образов, видимо, так истолковав стилистический демократизм Пушкина. И вот появились стихи вроде:

Аристократ расплетушился,  
Как будто вовсе не был он  
Низвержен, попран, оскорблен,  
А так — невинности лишился —  
Из крови встав, не стал умней,  
А только сделался жирней.

Циническая вульгарность этих строк, видимо, отвечает какому-то упрощенному представлению о «бунтарстве» Пушкина, но ничего общего не имеет ни с творчеством поэта в 1830 г., ни со стилем каких-либо более ранних его произведений.

Такую же роль имитации непринужденности пушкинского стиха (механизм которой остался непонятным) призваны играть и строки типа:

Союз монархов европейских...  
Чуть где подошвы припечет.  
На наше войско клал расчет.

Переход от плакатной вульгарности к плакатной патетике не создает интонационного богатства пушкинского повествования, хотя и призван, по-видимому, его имитировать.

Если к этому прибавить огромное число слов, невозможных по данным истории языка или мало вероятных в пушкинскую эпоху, то стилистическая характеристика П10 и А10 будет достаточно выразительной...

Однако, как неоднократно подчеркивал Л. И. Тимофеев, не формальные уровни, а содержание определяет сущность произведения. Посмотрим, как обстоит дело с содержанием в интересующем нас тексте.

## 6. Уровень содержания

При первом же знакомстве с А2 бросается в глаза обилие анахронизмов и нарушений исторической перспективы:

Авось, поэт, служитель лиры,  
Придворным сможет и не быть  
И даже сможет не носить  
Камер-лакейские мундиры...

Десятая глава, как известно, писалась в 1830 г. В январе 1834 г. Пушкин сделал известную запись в дневнике: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкера — (что довольно неприлично моим летам)» (XII, 318). Текст А2 свидетельствует, если он действительно принадлежит перу Пушкина, об удивительном даре предвиденья.

Однако дело даже не в этих и других, хотя и характерных, «оговорках». Отнесем их за счет возможных позднейших искажений текста и посмотрим, какой рисуется идеальная позиция Пушкина в целом по А2, сопоставив ее с теми бесспорными и многочисленными данными, которыми мы располагаем, о мировоззрении Пушкина в 1830 г.

### 6.1. Отношение к французской революции XVIII в.

Вопрос этот всегда волновал Пушкина и приобрел в начале 1830-х гг. новую актуальность. Как же он решается в А2? Прежде всего бросается в глаза неожиданная в устах Пушкина положительная оценка террора. Более того, не только террор как политическая акция, а гильотина, орудие казни, инструмент палача, упомянута в А2 с явным сочувствием:

И гильотины светлый нож  
Не блекнут в памяти вельмож.

Вот что писал Пушкин о гильотине в 1830-х гг.: «Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во времена Ужаса (террора. — Ю. Л., М. Л.)? мог ли он без омерзения глубокого слышать некогда любимые свои мысли, проповедываемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни?» (XII, 34). В заметке «О записках Самсона» Пушкин пишет о гильотине с чувствами, весьма далекими от таких, которые могут характеризоваться эпитетом «светлый». Отметим одну деталь: человек середины ХХ в., изучающий историю по общим курсам, помнит круг отобранных рядом исследователей фактов. Для него гильотина — символ революционного террора. Но Пушкин жил еще эмоциями современника, знал больше и, главное, подробнее, чем мы сейчас. Он не мог забыть, что на гильотине кончили свои дни не только враги революции, но и, в большинстве, ее деятели. В А2 «кинжал Лувеля» и «гильотины светлый нож» — символы одного ряда, а для Пушкина это не так — Лувель для него жертва гильотины: «Все, все они — его (палача Самсона. — Ю. Л., М. Л.) минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта

Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон» (XI, 95—96). Достаточно вспомнить «Андрея Шенье», чтобы понять, что гильотина может быть для Пушкина «кровавой плахой», но никак не «светлой». Отношение Пушкина к событиям во Франции в конце XVIII в. неоднократно рассматривалось, и сейчас ясно, что оно было сложным, проникнутым историзмом, но никак не было созвучно бездумно-мажорному отношению, которое приписал Пушкину автор А2.

С проблемой революции связана другая — отношение к аристократии. В А2 ей посвящены уже цитированные нами разухабистые строки о том, что «аристократ распутился». Можно безоговорочно утверждать, что из-под пера Пушкина, особенно в 1830 г., ничего подобного выйти не могло. В Болдино поэт прибыл еще полный впечатлений от развернувшейся в 1830 г. полемики о литературной аристократии. Слово «аристократ» на разные лады применялось Булгариным и Полевым к самому Пушкину, Вяземскому, Дельвигу. Это вызвало у поэта ответную вспышку аристократической гордости. Всякая ирония в адрес аристократии вызывала у него в эти месяцы горечь и раздражение.

В Болдино — вероятно, без расчета на печать — Пушкин писал «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». Здесь читаем: «А. Так ты видно стоишь за Лит<sup>ер</sup>атурную Газету. Давно ль ты сделался аристократом?» И далее Б., выражаящий точку зрения Пушкина, говорит: «Положим, что эпиграммы демократических фр<sup>ан</sup>цузских писателей приготовили крики *les aristocrates à la lanterne*; у нас такие же эпиграммы хоть и не отличаются их остроумием, могут иметь последствия еще пагубнейшие» (XI, 172—173). Правда, потом, видимо, думая о возможностях публикации, Пушкин вычеркнул эти слишком острые строки, но очевидно, что они выражали его мнение. При этом и Пушкин, и все его окружение учитывали, что травля «аристократии», развернутая журналами (особенно Булгариным и Полевым) в 1830 г., совершилась под прямым покровительством Бенкendorфа, связывавшего «аристократизм» с традициями дворянской революционности и не сомневавшегося в верноподданнических чувствах врагов Пушкина. В этих условиях представить себе Пушкина включившимся не в серьезные размышления об исторической роли и судьбах аристократии, а в ернические шутки на её счет можно только при полной свободе от реального материала.

Однако не только тактика журнальной борьбы — самые сокровенные размышления о судьбах России и Европы заставляли Пушкина думать об исторической роли дворянства, в котором поэт в начале 1830-х гг. надеялся найти союзника народу (хрестоматийно известна его запись в дневнике от 22 декабря 1834 г. о дворянстве: «Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне» — XII, 335). При минимальном знакомстве с тем, насколько серьезной была для Пушкина эта тема, невозможно признать хотя бы самую отдаленную вероятность того, чтобы он мог написать следующие стихи (не говоря уж об их сомнительной грамотности):

Всеевропейское дворянство  
Пустилось в пляс, порок и пьянство.

## 6.2. Отечественная война 1812 г.

Эта существеннейшая для Пушкина тема занимает в А2 много места. Однако развитие ее принимает здесь формы, которые иначе как странными не назовешь. Идея превращения Отечественной войны 1812 г. в гражданскую и призыв крестьянам «повернуть штыки против собственных угнетателей» могут прийти в голову человеку, просто не представляющему себе строя мысли ни декабристов, ни Пушкина. Приписав такую мысль Пушкину, мы должны закономерно заключить, как это и делали историки школы Покровского, что война 1812 г. была классовым делом русского дворянства и зарождающейся буржуазии и что самое слово «отечественная» следует здесь брать в кавычки, ибо «главный враг» был «не француз» (следует ли понимать слова А2: «не татарин, не швед» как указание на Куликовскую битву и Полтаву? Интересно, как в этом свете выглядит «Полтава» Пушкина?), а «рабовладелец, русский барин». Само предположение о возможности для Пушкина так истолковывать Отечественную войну 1812 г. абсурдно.

## 6.3. Декабристское движение

Отношение Пушкина к декабристам в 1826—1830 гг. изучено достаточно хорошо, что избавляет нас от того, чтобы в краткой заметке возвращаться к этому вопросу. Очевидны и кровная связь Пушкина с сосланными друзьями, и постоянное обращение его в думах и творческих планах к этой теме. Однако не менее очевидна и сложность его отношения к программе и тактике декабристов. Юбилейно-апологетический тон, похвалы, выраженные какими-то «бывшими в употреблении», плоскими, не пушкинскими словами, плохо вяжутся с тем, что ужеочно установлено относительно характера отношения Пушкина к декабризму.

Обзор содержания А2 был бы неполон, если бы мы не коснулись проблемы источников. Самое трудное для фальсификатора не овладеть теми или иными знаниями, необходимыми для подделки документа, а «забыть» то, что подлинный автор в свою эпоху не мог знать. Если предположить, что автором А2 был Пушкин, то придется признать, что он не только был в курсе выступления Байрона в палате лордов и имел достаточную информацию об учении и деле Бабёфа (что возможно, но ничем, кроме А2, не документируется), но и был осведомлен в секретных материалах следствия над декабристами и даже знал не только еще не написанные ими мемуары, но и не чужд был трудов советских исследователей. Это единственные реминисценции, которые встают за текстом А2. «Чтоб искру пламенем возжечь», конечно, отсылает к стихотворению Одоевского, «венец/Победы кованых сердец», «семья борцов, богатырей» напоминают «богатырей, кованных из чистой стали» Герцена, а дубина народной войны все же, несмотря на малоубедительные опровержения публикаторов, — реминисценция из «Войны и мира». Что Пушкин знал о стиле «Русской правды» и о «Русской правде» вообще? Знал ли он о «Катехизисе» Муравьева? Что ему было известно о сложных отношениях Рылеева и Кауховского, впервые раскрытых Щеголевым по секретным документам следствия? Каким образом Пушкину стали известны раскрытые М. В. Нечкиной планы декабристов, замышлявших после цареубийства заставить сенаторов санкционировать переворот (стихи о «стасе пуганых скворцов»)? Вот на какие и многие другие подобные вопросы должны были бы ответить публикаторы А2. К сожалению, они этого не сделали.

### 7. Сюжетное место десятой главы в романе

Проделанный анализ содержания опубликованного текста приводит к существенному выводу: если признать А2 творением Пушкина и подлинным выражением его мнений, то придется отказаться от большинства завоеванных советским литературоведением представлений о творческом пути поэта, его эволюции к историзму, его дальнейшем развитии после 14 декабря. Известные нам размышления поэта о роли старинного дворянства, сложность его отношения к народному бунту и многое другое должны будут пересматриваться в пользу прямолинейной лубочности А2.

Таким образом, можно предположить, что опубликованный текст содержит в себе какую-то сногшибательно новую информацию о романе в стихах. Парадоксальность ситуации состоит в том, что дело выглядит прямо противоположным образом. Поразительно, что найденный текст ничего не прибавляет к владевшей одно время исследователями, но теперь мало популярной идеи: «Онегин должен был сделаться декабристом». Как уже было сказано в начале статьи, текст А10 очевидно «подсочинен» к известным фрагментам десятой главы ЕО. В итоге происходит следующее: расшифровка этого дефектного текста имеет весьма проблематичный, а порой совершенно условный характер, между тем «найденный текст», как правило, подтверждает сделанные гипотетические прочтения. Приведем пример. В стихах:

Россия присмирила снова  
И пуще царь пошел кутить... —

первая строка, которая в шифре читается отчетливо: «Р.Р. — прием — снова», — реконструирована гипотетически. Прочтение «Р. Р.» как «Россия» ни на чем не основано, кроме нашей неспособности понять пушкинский шифр. Можно предположить, что два латинских «Р» следует читать как множественное число от французского «reuple» — народ, т. е. строка звучит:

Народы присмирили снова.

Никакой уверенности, однако, и в этой расшифровке нет. Можно было ожидать, что находка Д. Н. Альшица обрадует нас неожиданной разгадкой. Она повторила принятное, явно несостоятельное прочтение.

Главное же в другом. Мы, по сути дела, не знаем, что представляет собой так называемая десятая глава ЕО. Если вдуматься, текст этот весьма странный и во многом не похожий на остальную фактуру романа. Мы уже отмечали, что это единственное в романе место, где Пушкин назван по фамилии. Достойно упоминания и другое. Привычка заставляет современного читателя воспринимать сохранившиеся, бесспорно пушкинские, части десятой главы как безусловную апологию декабризма. Однако, как кажется, оценка тех из декабристов, которые смогли с этим текстом познакомиться, была несколько иной. По крайней мере реакция Н. И. Тургенева была весьма раздраженной. Как он писал брату А. И. Тургеневу, «стихи заставили (...) пожать плечами. Судьи, меня и других осудившие, делали свое дело: дело варваров, лишенных всякого света гражданственности, цивилизации. Это в натуре вещей. Но вот являются другие судьи. Можно иметь талант для поэзии, много ума, воображения и при всем том быть варварам. А. Пушкин и все русские конечно варвары»<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Журнал Министерства народного просвещения. 1913. Март. С. 16.

Раздражение Н. И. Тургенева, видимо, вызвано не только щекотливостью его положения эмигранта, добивающегося разрешения вернуться, но и тем, что он уловил нотку иронии в тексте десятой главы. Неужели о Лунине, вокруг имени которого складывались героические легенды, нельзя было сказать ничего, кроме: «Друг Марса, Вакха и Венеры»? (последние две характеристики, может быть, лестны для героя «гусарщины» И. Бурцева, но не для Лунина, которому в 1830 г. уже минуло 43 года — по тогдашним представлениям почти старик! — и который давно уже измерял свою жизнь другими критериями и задачами). Показательно, что автор А2 «исправил» пушкинский текст, заменив совсем не героическое «И вдохновенно бормотал» на невразумительное, но более соответствующее нашим представлениям «И нерешительных пугал» (чем и, главное, зачем он их пугал?).

Текст А2 в этом отношении весьма интересен и показателен. Там, где имитатор сочиняет «от себя», появляются патетические, хотя и не очень поэтические строки вроде «лысал Рылеев ярче лавы» (вялое, не пушкинское сравнение: кто видел и может с чем-либо реальным связать это «ярче лавы»?) или:

Друзья, друзья... сердечной кровью  
Я каждый слог о них пишу.

Но там, где он стремится выдержать стилистическую инерцию пушкинских строк, возникают непонятно насмешливые стихи:

Ярился Кухля беспрестанно...

Каховский дулся как-то странно...

#### Почему надо иронизировать над повешенным Каховским?

Ответы на эти вопросы мы можем получить, лишь решив более общий вопрос: что представляет собой так называемая десятая глава? В настоящее время этот вопрос значительно продвинулся благодаря ряду исследований. В порядке предположения можно высказать мысль, что текст (пушкинский) десятой главы написан от лица Онегина и представляет собой вариант замысла его дневника. Стремление описать исторические события от лица постороннего и чуждого им наблюдателя, идущее от Вальтера Скотта, в болдинский период уже владело Пушкиным («История села Горюхина»; ср. также замысел так называемой повести о прaporщике Черниговского полку, «Капитансскую дочку» и ряд других написанных и задуманных произведений с такой повествовательной конструкцией). Эта гипотеза, может быть, объяснит, почему в дошедших до нас пушкинских строках десятой главы ирония не распространяется лишь на одно лицо — Наполеона.

Конечно, высказанное нами предположение имеет сугубо гипотетический характер и призвано лишь обратить внимание на нерешенность некоторых коренных вопросов, связанных с десятой главой. Можно, не опасаясь ошибиться, утверждать, что если бы был найден действительно пушкинский текст хоть части этой главы, то он не только содержал бы ответы на вопросы, возникающие при чтении дошедших строк, а задал бы новые трудные проблемы, о которых мы сейчас и не догадываемся.

В этом коренное отличие подлинных находок от стилизаций и фальсификаций. Последние стремятся удовлетворить любопытство нынешнего читателя и отвечают на те вопросы, которые он может задать. Подлинным текстам нет дела до наших вопросов — они не дают на все

ответы, как хорошо подготовленные ученики, а ставят нас перед новыми, неожиданными проблемами.

Текст А2 новых проблем не выдвигает. Это хорошее сочинение на заданную тему.

## 8. Заключение

Дав отрицательный ответ на вопрос о подлинности А2 и решительно полагая, что этот текст изготовлен в 1940-е или в начале 1950-х гг., мы не склонны отрицать пользу от его публикации: история псевдо-пушкина — есть часть истории пушкина, имитация — всегда памятник восприятия и этим уже принадлежит истории. В данном случае этот памятник изготовлен явно эрудированным и не лишенным поэтического дара человеком, в ряде случаев (на которых мы не останавливались) проявившим остроумие и блеск.

Однако публикация «Апокриф?.. Или...» не может не вызвать и грустных размышлений. Они связаны с искажением представлений о функции массовых популярных изданий. Почему-то утвердилось мнение, что требования научной ответственности к ним не применимы в полной мере. Мнение ошибочное и не безвредное.

Другой цикл размышлений связан со следующим. В последние годы неоднократно декларировался такой подход к художественному тексту, при котором он подлежит рассмотрению исключительно в своей целостности (или комплексности, или системности — в зависимости от того, какому из этих терминов отдается предпочтение, подход этот называется то «целостным», то «комплексным», то «системным» — последнее название следует признать особенно неудачным, поскольку и научные основания теории систем, и самый принцип анализа при этом, по сути дела, отвергаются: в действительности речь идет о замене аналитических методов вкусовыми суждениями), в то время как любой аналитический подход к тексту осуждается как разрушающий эту целостность. Однако, несмотря на многословные декларации и полемические выступления, никакой сколько-нибудь связной методики «системного анализа» обнародовано до сих пор не было. Остается ориентироваться на известный текст: «Узнаете их по плодам их». «Апокриф?.. Или...» и представляет собой практическое приложение «системного» подхода к реальной историко-литературной проблеме. О результатах читатель может судить сам<sup>38</sup>.

1986

<sup>38</sup> К приведенным аргументам следует добавить наблюдения М. Л. Гаспарова, касающиеся рифм в А2: «Приблизительные женские рифмы типа «скрою — героя» и т. п. у Пушкина онегинских лет невозможны (да и вообще до Лермонтова и А. К. Толстого). Всего женских приблизительных рифм 7%, тогда как показатель настоящего ЕО — 1,3%». Авторы глубоко признательны М. Л. Гаспарову, а также Г. Б. Рабкину за проверку статистического аппарата.

## «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока\*

Вопрос о связях Блока с русской культурой изучен все еще недостаточно. Традиционным является указание на связь поэзии молодого Блока с творчеством Жуковского, Фета, на влияние, которое оказали на Блока Ап. Григорьев, частично Полонский и Тютчев. Эти наблюдения, порой весьма интересные и содержательные, привычно обобщались в схему: поэзия Блока завершает развитие русской дворянской поэзии XIX в., она включается в традицию: романтизм Жуковского — «чистое искусство» Фета — символизм. Вопрос о связях Блока с русской демократической культурой XIX в. не ставился, поскольку подразумевалось, что ответ здесь может быть только отрицательный. Между тем появившиеся, главным образом в последние годы, исследования на тему о связях Блока с русским народным творчеством, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Некрасовым, Л. Толстым\*\* позволяют взглянуть на вопрос с совершенно другой стороны. Односторонняя трактовка вопроса отрицательно сказывалась и на построениях общих концепций в области литературы XIX в. Обрыв связей между ней и крупнейшими художественными явлениями XX в. приводил к искажению историко-литературной перспективы. При этом следует подчеркнуть, что пересмотр традиционных взглядов не может произойти в порядке смены одной априорной концепции другой: необходим ряд конкретных изучений. Хотелось бы указать на такие узловые темы, как «Блок и древняя русская литература», «Блок и культура русского XVIII века», «Блок и традиции русской литературы XIX века» в ее сложных гранях от Достоевского до Чехова.

\* Статья написана совместно с З. Г. Минц.

\*\* Померанцева Э. В. Блок и фольклор // Русский фольклор. М., 1958. Т. 3; Гроссман Л. Блок и Пушкин // Собр. соч.: В 4 т. М., 1928. Т. 4; Гессен С. Комментарий А. Блока к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936; Розанов И. Александр Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция. 1936. № 7; Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; Томашевский Б. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Там же; Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература // Там же; Орлов В. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956; Голицына В. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962; Шувалов С. В. Блок и Лермонтов // О Блоке. М., 1929; Максимов Д. Лермонтов и Блок // Ленинград. 1941. № 13—14; Жак Л. Александр Блок о Лермонтове // Литературный Саратов. Саратов, 1946. Кн. 7; Максимов Д. Лермонтов и Блок // Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959; Беляй А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934; Крук И. Ал. Блок и Гоголь // Русская литература. 1961. № 1; Орлов В. Н. Александр Блок и Некрасов // Научный бюллетень ЛГУ. Л., 1947. № 16—17; Левин Ю.. Дикман М. Пометки А. А. Блока на собр. стих. Некрасова // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1957. № 229. Вып. 30; Минц З. Г. Ал. Блок и Л. Н. Толстой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 5); Благой Д. Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Благой Д. Д. Три века... М., 1933; Розанов И. Блок — редактор поэтов // О Блоке. М., 1929; Асеев Н. Работа над стихом. Л., 1929. В последних из перечисленных работ освещены некоторые аспекты «цыганской темы» в творчестве Блока; это позволяет нам несколько сузить рассматриваемый вопрос, опуская то, что уже привлекало внимание исследователей.

Все эти вопросы ждут своего решения. Настоящий очерк ставит перед собой гораздо более скромную, но аналогично направленную цель: изучить на конкретном примере «цыганской» темы в творчестве Блока связь его с глубокой предшествующей культурной традицией и посмотреть, не бросит ли это, хотя бы частично, новый свет как на Блока, так и на саму эту традицию. Так называемая «цыганская тема» в творчестве Блока предоставляет нам удобную возможность проследить некоторые глубинные связи поэта с демократической традицией русской общественной мысли предшествующего периода.

\*

Зарождение «цыганской темы»<sup>1</sup> естественно связано с появлением в литературе образов цыган как особого типа персонажей. А это, в свою очередь, связывалось с тем интересом к местному колориту, национальной характеристичности персонажей и живописности образов, которые появились в литературе как составная часть романтического стиля. Так воспринимали дело и современники. Пушкин в письме А. Г. Родзянко писал 8 декабря 1824 г. о поэме Баратынского: «Эта чухонка говорят чудо как мила. — А я про Цыганку; каков? подавай же нам скорее свою Чупку — ай да Парнасс! ай да геронни! ай да честная компания! Воображаю, Аполлон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую ж тебе надо, проклятый Феб?»<sup>2</sup>

Связь «цыганской темы» с романтическими настроениями столь очевидна, что именно она бросилась в глаза исследователям, заслонив другие, более глубинные связи. Между тем обращение только к данному историческому материалу убеждает, что оба основных аспекта темы: «общество цыган как особый социальный организм» и «цыганы как специфический национально-психологический тип» — были даны еще в просветительской литературе доромантического периода, и связи эти оказываются более значительными и долгодействующими в общей историко-литературной перспективе, чем сравнительно кратковременная трактовка вопроса.

Напомним хотя бы о таком факте. По авторитетному свидетельству В. Гаевского, Пушкин еще в лицее, то есть задолго до периода романтических настроений, написал роман «Цыган». Вполне можно согласиться с Б. В. Томашевским, который дал такую характеристику этому не дошедшему до нас произведению: «Принимая во внимание моду времени, а также литературу, которой напитан был с детства Пушкин, можно предполагать, что так названа была философская повесть небольшого размера в духе просветительской литературы XVIII в. (...)»

<sup>1</sup> См.: Герман А. В. Библиография о цыганах. М., 1930; обширная, хотя и беспорядочно нагроможденная, литература приведена в кн.: Штайнпресс Б. К истории «цыганского пения» в России. М., 1934. Пользуемся случаем принести благодарность академику М. П. Алексееву, обратившему наше внимание на эту книгу.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 128—129. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы. (Неоговоренный курсив в цитатах наш. — Ю. Л., З. М.).

Вероятно, цыган — герой романа — попадал в чуждую ему среду европейской цивилизации, и в его простодушных суждениях вскрывались противоречия, свойственные «цивилизованному» обществу<sup>3</sup>. Такое толкование представляется весьма вероятным. Однако следует подчеркнуть, что в этом случае образ цыгана рассматривается как равнозначный понятию «дикарь» в распространенной в XVIII в. литературной ситуации: «естественный человек в цивилизованном обществе». Оснований для выделения «цыганской темы» как специфичной и отличающейся от сюжетной ситуации «гурон (или вообще «дикий» — без какой-либо конкретизации) в Европе» при такой постановке вопроса еще не возникает. Для того чтобы понять специфику «цыганской темы», следует произвести некоторые дополнительные исследования.

Антитеза «дикарь — цивилизованный человек», которой оперирует современный исследователь для уяснения себе круга идей конца XVIII — начала XIX в., слишком упрощена и совсем не отражает богатства идей той эпохи.

Оставляя в стороне ряд весьма существенных отличий в истолковании разными лагерями проблемы «естественного» человека, остановимся на двух возможных трактовках этого вопроса внутри демократического комплекса идей XVIII в.

Следуя первой точке зрения, человек социален по своей природе<sup>4</sup>, он «рожден для общежития». «Народ есть общество людей, соединившихся для снискания своих выгод»<sup>5</sup>. Права гражданина не ограничивают свободы человека: «Предписание же закона положительного не иное что быть должно, как безбедное употребление прав естественных»<sup>6</sup>. Вторая же точка зрения утверждала мысль о том, что естественное состояние первобытно-свободного человека — одиночество<sup>7</sup>. Из первой концепции вытекало, что вступающий в общество индивид сохранял всю полноту своей естественной свободы. Согласно второй — становясь гражданином, он переставал быть свободным человеком, так как часть его личной свободы приносилась в жертву требованиям общего блага. Между тем философы типа Гельвеция или Радищева полагали, что до рождения деспотизма интересы человека и общества совпадали безусловно.

Обе концепции, с разных сторон, приводили к сходным выводам: первое «гражданское» общество мыслилось как общество оседлое. Особенно на этом настаивал Руссо, который, прозорливо связывая возникновение государства с появлением собственности, особенно земельной, считал, что оседлость была первым условием превращения дикого человека, номада, в человека, покорного законам, то есть гражданина. При этом и семья для Руссо — не естественная, а договорная,

<sup>3</sup> Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1956. Кн. I: (1813—1824). С. 33.

<sup>4</sup> См. гл. «De la Sociabilité» в кн.: *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et son éducation, ouvrage posthume de M. Helvétius*. A. Liege, MDCCCLXXIV. Т. 1. (*Oeuvres complètes*. Т. 3). Р. 160—179 (русский перевод: Гельвеций К. А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. М., 1938).

<sup>5</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1936. Т. I. С. 187.

<sup>6</sup> Там же. Т. 3. С. 11.

<sup>7</sup> Руссо считал, что человек, «становясь существом общежительным, и вместе с тем рабом», «становится слабым, болезненным и приниженным, и спокойный, изнеживающий образ жизни надрывает в конце концов его силы и его мужество» (*Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства* / Под ред. и с предисл. С. Н. Южакова. Спб., 1907. С. 36).

гражданская организация. Для Радищева — первое, «нормальное» общество — всегда общество оседлых земледельцев. А с этим связано, как и у Руссо, понятие собственности: «Представим себе мысленно мужей, пришедших в пустыню, для сооружения общества. Помышляя о прокормлении своем, они делят поросшую злаком землю»<sup>8</sup>. Таким образом, справедливое договорное общество — это общество, основанное ради охраны счастья и трудовой, эгалитарной собственности всех его членов. Такое общество не может быть обществом кочевников.

В этом смысле образ цыгана как положительного героя, идеализация человека именно потому, что он стоит вне собственности, владения клочком земли, оседлости — в литературе XVIII в. встречались весьма редко. Важен и другой аспект вопроса. В литературе XVIII в. осуждение собственности или даже проповедь имущественного равенства сопровождались, как правило, апологией героического аскетизма. Она свойственна была в высшей мере Мабли, ее не чуждался Руссо, и с особенной силой она зазвучала в этической концепции якобинцев, пытающихся противопоставить стихийному напору буржуазного эгоизма доктрину самопожертвования во имя общего блага и античных добродетелей. Сторонниками же гармонической личности, страстей, бьющих через край, полноты жизненных сил, многогранной и эгоистически (в философском понимании XVIII в.) счастливой жизни были, как правило, мыслители, которые, борясь с феодальным ограничением свободы человека, еще не видели беды в свободной игре частных интересов.

Однако в предреволюционную эпоху различие между этикой, которую можно условно определить как этику «разумного эгоизма», и этикой, столь же условно определяемой как систему «героического аскетизма», проявлялось внутри демократического лагеря лишь как потенциально существующая тенденция. На примере Руссо мы видим их органическое сплетение. Очень своеобразно сложилось развитие русской общественной мысли XVIII в. В трудах Радищева мы видим сочетание этики счастья, полного развития всех заложенных в природе человека возможностей, с теорией общественного договора. Этика французских материалистов XVIII в. окажется очень важной для Пушкина.

И все же определенные тенденции, проявившиеся со всей полнотой в начале XIX в., ощущены и в предшествующую эпоху. Для демократической публицистики XVIII в. был характерен идеал гармонического, прекрасного, стремящегося к счастью человека. Этот идеал был противопоставлен обществу, основанному на насилии и мертвящем бюрократизме, но не отрицал принципа частной собственности. Те же философы, которые отрицали частную собственность (Мабли) или колебались между ее осуждением и утверждением принципа эгалитарности, стремясь защитить трудовую собственность от грабительской нетрудовой, то есть допускали ограничение собственности (Руссо), в той или иной степени склонялись к морали аскетизма. После революции положение резко изменилось. Если мы всмотримся в «Цыган» Пушкина — первое произведение, широко, во всей полноте философского звучания поставившее «цыганскую тему» в русской литературе, то мы обнаружим весьма любопытные и принципиально новые, по отношению к XVIII в., аспекты вопроса.

Цыгане Пушкина — свободный, вольный народ. В характеристике их быта Пушкиным ясно чувствуется влияние просветительского мышления

<sup>8</sup> Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 314.

XVIII в. Земфира Пушкина — не романтическая Эсмеральда. Герония Гюго — искра поэзии в море грязи. Ее образ проецируется на цепь романтических антитез: жизнь — поэзия, безобразие — красота, грязь земли — чистота неба. Законы окружающего общества не влияют на Эсмеральду, и само это общество менее всего похоже на картину союза равных и свободных «сынов природы». Между тем читателю, знакомому с проблематикой просветительской социологии XVIII в., бросается в глаза связь поэмы «Цыганы» с кругом идей «философского века». Философское пространство, в котором развивается конфликт поэмы, — это антитеза противоестественной «неволи душных городов» и «дикой вольности», естественного и противоестественного. Мир неволи — это одновременно и мир насилия, принуждения, подавления личности, власти Закона, богатства и праздности. Совершенно в духе Руссо «оковы просвещенья» (IV, 188) противопоставлены «воле». Особенно сильно чувствовалось влияние Руссо в исключенном Пушкиным монологе Алеко над колыбелью сына:

Пускай цыгана бедный внук  
Лишен и неги просвещенья  
И пышной суеты наук...  
(...) Не менять простых пороков  
На образованный разврат (IV, 445).

Но именно здесь начинаются и существенные для нашей темы отличия в позиции Пушкина и Руссо. Пушкин подводит нас к мысли, что общество цыган — это добровольный союз людей, находящихся в «естественному», доброжданском состоянии. Цыганский табор противопоставлен городу как общество — необществу. Алеко не пошлет своего сына в город:

От общества быть может я  
Отъемлю ныне гражданина —  
Что нужды — я спасаю сына —  
И я б желал чтоб мать моя  
Меня родила в чаще леса (IV, 446).

Цыганы — «природы бедные сыны» (IV, 203). Для читателя, воспитанного на сочинениях Руссо и просветителей, формулировка: «Мы дики; нет у нас законов» (IV, 201) ассоциировалась с очень определенными публицистическими идеями. Отсутствие законов у цыган подчеркнуто заменой первоначального:

Я для него супругой буду  
Ему по нраву наш закон (IV, 409) ←

на:

Его преследует закон,  
Но я ему подругой буду (IV, 180).

Однако, согласно трактату «О причинах неравенства» Руссо, естественный человек живет вне общества, в одиночестве. Он не знает общества других людей, нужда в котором появляется лишь одновременно с землемерием и частной собственностью. Его ум неразвит — чувство добра и зла, справедливого и несправедливого ему чуждо. Ему неизвестны страсти. Это тусклое, бесцветное существование.

Природа человека в «Цыганах» истолкована иначе: Пушкин (как и до него Радищев) находится под очень сильным влиянием этики французских материалистов.

Человек рожден для общежития. Общественное существование и есть «естественное». Люди вступают в общество добровольно и для собствен-

кой пользы. Отношения между родителями и детьми, с одной стороны, и супругами, с другой, основаны не на долге, а на любви и собственной выгоде каждого. Памятуя это, старый цыган уважает право Мариулы на свободную любовь.

Добровольность и договорность этого «естественного» общежития, основанного на личной выгоде каждого, исключает смертную казнь. Об этом писал еще Ф. В. Ушаков, размышляя над Гельвецием. Вступление в общество — акт, основанный на взаимной выгоде всех и каждого. Поэтому он не сопровождается какими-либо клятвами, ограничениями или обязательствами:

Я рад. Останься до утра  
Под сенью нашего шатра  
Или пробудь у нас и доле,  
Как ты захочешь... (IV, 180)

Цыгане не предъявляют прав на жизнь Алеко:

...оставь же нас,  
Прости, да будет мир с тобою (IV, 202)

Уже сказанное в высшей мере интересно. Своеобразная смесь руссоизма и гельвецианства оказывается весьма характерной для русской демократической мысли конца XVIII — начала XIX в. Из учения Руссо отвергается мысль о том, что человек, вступая в общество и превращаясь из человека в гражданина, теряет часть естественной свободы, мысль о диктаторских правах социального организма над своими членами. Русский вариант подразумевает противопоставление общества государству. Речь идет не о поисках справедливого государственного строя, а о поисках внегосударственной социальной структуры. Вместо ранней антитезы: закон «неволи душных городов» и закон цыган («Ему по праву наш закон» (IV, 409) — противопоставление: закон — не-закон («Его преследует закон» (IV, 180).

«Внегосударственное» по своей природе общество цыган отличается еще одной существенной чертой: оно не знает феодальных отношений (Пушкину прекрасно было известно, что молдавские цыгане — крестьяне<sup>9</sup>, но он оставил этот материал за пределами поэмы), но чуждо и буржуазных отношений —nomады лишены собственности и собственнического эгоизма. Еще Руссо подчеркивал, что чувство ревности порождается не пламенным темпераментом южанина, а психологией гражданина, то есть собственника. «Караибы — народ, менее всех других удалившийся от естественного состояния, — наиболее миролюбиво разрешают возникающие на этой почве столкновения; им почти незнакомо и чувство ревности, хоть они и живут в жарком климате, где страсти эти всегда, по-видимому, бывают более деятельны»<sup>10</sup>. В другом месте Руссо прямо связывает появление ревности с переходом к оседлости: «Люди, скитавшиеся до сих пор в лесах, перейдя к более оседлому образу жизни, понемногу сближаются друг с другом (...). Кратковременные отношения, вызываемые естественным влечением, ведут за собой, благодаря возможности часто посещать друг друга, отношения, более нежные и прочные».

<sup>9</sup> Он писал: «Всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть (?) только между сих смиренных приверженцев первобытной свободы» (XI, 22).

<sup>10</sup> Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 62.

Однако тотчас же «вместе с любовью просыпается ревность. Торжествует раздор, и нежнейшая из страстей получает кровавые жертвоприношения»<sup>11</sup>. Любопытно, что и Пушкин в отброшенном позже «руссоистском» монологе Алеко заставил героя назвать ревность чувством, чуждым свободному миру цыган. Предсказывая счастливую будущность своему «дикому» сыну, он говорит:

Нет не преклонит он колен  
Пред идолом какой-то чести<sup>12</sup>  
Не будет вымышлять измен  
Трепеща тайно жаждой мести (IV, 446).

Однако для Радищева и Руссо (поскольку возврат к дообщественному состоянию невозможен) альтернативой любой форме несправедливого общества был идеал свободного союза земледельцев, работающих на своей земле. В основу идеального строя положена эгалитарная собственность. Это был тот, крестьянский по существу, идеал, который широко прозвучал в русской литературе XVIII — начала XIX в., определив специфическую трактовку знаменитого второго эпода Горация «Beatus ille». Человек «златого века» — «плугом отчески поля орющий»<sup>13</sup>.

...Подобно смертным первородным  
Орет отеческий удел  
Не откупным трудом, свободным,  
На собственных своих валах<sup>14</sup>.

...В отеческих полях работает один<sup>15</sup>.

Этот, уже традиционный для русской поэзии идеал в поэме Пушкина резко модифицируется: цыгане — народ, не знающий собственности. Идеалом становится кочевник, а не трудолюбивый земледелец, владелец равной и трудовой собственности.

Чрезвычайно существен и этический поворот. Пушкин близок к Руссо и другим мыслителям демократического крыла XVIII в. (например, Мабли), связывая свободу и бедность. Цыгане свободны, ибо бедны:

...привыкни к нашей доле  
Бродящей бедности и воле (IV, 180).

...Ты любишь нас, хоть и рожден  
Среди богатого народа.  
Но не всегда мила свобода  
Тому, кто к неге приучен (IV, 186).

А в примечании к «Цыганам» Пушкин писал о «дикой вольности, обеспеченной бедностью» (XI, 22).

Однако здесь начинается существенное расхождение, говорящее о принадлежности Пушкина к той струе русской общественной мысли (к ней принадлежал и Радищев), которая испытала глубокое влияние

<sup>11</sup> Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 75.

<sup>12</sup> Ср. у Руссо: создание общества влечет «возникновение вредных и диких правил условной чести» (Указ. соч. С. 103).

<sup>13</sup> Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 205.

<sup>14</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1933. С. 229.

<sup>15</sup> Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова. Спб., 1819. С. 32.

тельвиецанского материализма. «Бедность» для Руссо, и особенно для Мабли, — средство преодоления страстей — губительного, антиобщественного начала в человеке. Поэтому несправедливое, социально порочное общество, раздираемое конфликтом нищеты и богатства, — одновременно и царство ярких, губительных страстей, которые неизвестны «естественному» человеку. Руссо говорит о контрасте «между косностью первобытного состояния и возбужденной деятельностью, на которую толкает нас наше самолюбие»<sup>16</sup> в цивилизованном обществе. У Пушкина, в отличие от этих представлений, проводится мысль о жизненной полноте, ярости, самобытности народа и каждой единицы, составляющей народный коллектив. Этому противопоставлена мертвленность, однообразие, стандартность рабской жизни в городах. Не случайно воля неизменно окрашена в эпитеты веселья, а рабство — скуки:

Как вольность весел их ночлег...  
(...) Все живо посреди степей... (IV, 179)

Крик, шум, цыганские припевы,  
Медведя рев, его цепей  
Нетерпеливое бряцанье,  
Лохмотьев ярких пестрота,  
Детей и старцев нагота,  
Собак и лай и завыванье,  
Волынки говор, скрыл телег,  
Все скудно, дико, все нестройно,  
Но все так живо-неспокойно,  
Так чуждо мертвых наших нег,  
Так чуждо этой жизни праздной,  
Как песнь рабов однообразной (IV, 182).

С этим связано и другое представление: наибольший расцвет человеческой личности — это жизнь творца, художника. И цыгане ведут жизнь, погруженную в искусство. Музыка становится для них бытом, искусством — каждодневным занятием, источником существования:

Старик лениво в бубны бьет,  
Алеко с пеньем зверя водит... (IV, 188)

Музыка и неволя — антонимы. В мире цыган искусство и труд стоят в одном ряду («железо куй — иль песни пой»). Свободное искусство вознаграждается:

Земфира поселян обходит  
И дань их вольную берет (IV, 188).

(В черновиках было: «И плату бедную берет», но Пушкин подчеркнул мысль: «И добровольну дань берет», а затем уже нашел и окончательный вариант.) В городах же — человек раб, он зависит от других людей:

Там вольность покупают златом,  
Балув прихоть суэты,  
Торгуют вольностью — развратом  
И кровью бледной нищеты (IV, 440).

Следует подчеркнуть, что высказанные здесь Пушкиным представления весьма далеки от идей романтизма. При всем различии в оттенках, романтизм неизменно противопоставлял активную личность толпе.

<sup>16</sup> Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 77.

Именно ярость, гениальность, внутреннее богатство или даже колоссальное преступление выделяли романтического героя, делая его непохожим на «людей», «толпу», «народ», «чернь». У Пушкина уже с «Кавказского пленника» намечается принципиально иное противопоставление: герой, прежде временно состарившийся духом, и яркий, активный народ. Народ в «Цыганах» — не безликая масса, а общество людей, исполненных жизни, погруженных в искусство, великолодушных, пламенно любящих, далеких от мертвенно упорядоченности бюрократического общества. Ярость индивидуальности не противополагается народу, — это свойство каждой из составляющих его единиц. При таком наполнении самого понятия «народ» цыгане становятся не этнографической экзотикой, а наиболее полным выражением самой сущности народа. Не случайно народность воспринимается Пушкиным в эти годы, в частности, как страсть, способность к полноте сердечной жизни. (Ср. «Черную шаль», явно тяготеющую в своем замысле к «Братьям-разбойникам», первоначально задуманным в том же романтическо-балладном ключе, — ср. набросок «Молдавской песни»:

Нас было два брата — мы вместе росли —  
И жалкую младость в нужде провели... (IV, 373)

И то, что ключ к народности ищется в «цыганской» или «молдавской» теме, — не случайно. Дело и в том, что образ русского крестьянина влек за собой совершенно иной круг идей — тему крепостничества («но мысль ужасная здесь душу омрачает...»), а не идеальной жизни, народа в чистой субстанции этого понятия. Но и в другом: еще со временем Державина установилось противопоставление бурного, страстного, темпераментного «цыганского» типа и «чинного» облика русской крестьянки.

Возьми, египтянка, гитару,  
Удары по струнам, восклицай;  
Исполняясь сладострастна жару.  
Твоей всех пляской восхищай.  
Жги души, огнь бросай в сердца  
От смуглого лица.  
  
Неистово, роскошно чувство,  
Нерв трепет, млечье любви,  
Волшебное зараз искусство  
Вакханок древних оживи.  
Жги души, огнь бросай в сердца  
От смуглого лица.  
  
Как ночь — с лавит сверкай зарями,  
Как вихорь — прах плащом сметай,  
Как птица — подлетай крылами,  
И в длань с визгом ударяй.  
Жги души, огнь бросай в сердца  
От смуглого лица...  
(...) Нет, стой, прелестница! довольно,  
Муз скромных больше не страши;  
Но плавно, важно, благородно,  
Как русска дева, пропляши...<sup>17</sup>

Здесь уже находим и существенный для «цыганской» темы образ яркой, жгущей душу страсти, и не менее существенное для нее сочетание

<sup>17</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. М.; Л., 1963. С. 311—312.

любви и смерти — не имеющее и тени мистицизма свидетельство силы земного чувства.

Топоча по доскам гробовым  
Буди сон мертвей тишины.

Страсть, которая не удерживается в пределах умеренной гармонии, а пожирает человека, страсть — дисгармония («в длань с визгом ударяй») — вместе с тем — и полное проявление человека, вызывающее воспоминание об античной полноте жизни, то есть о «нормальном» человеке:

Волшебное зараз искусство  
Вакханок древних оживи.

Мысль о том, что только страсть, выводящая человека за пределы привычного, в «ненормальном» обществе возвращает человека к человеческой норме, родилась в XVIII в., но, пройдя сквозь века, прозвучала и в «Сказках об Италии» Горького («Тарантелла» и другие), и в известных словах Блока:

...только влюбленный  
Имеет право на звание человека<sup>18</sup>.

Показательно, что еще для Дмитриева «цыганская» тема оказалась за пределами искусства: в стихотворение «Лето» он ввел образ условно-поэтической буйной толпы:

Рдяных Сатиров и Вакховых жриц —

и лишь в примечаниях пояснил: «Здесь описаны Цыгане и Цыганки, которые во все лето промышляют в Марьиной роще песнями и пляскою». Итак, не только ярость, приподнятость над обыденностью героя-цыгана привлекают наше внимание при рассмотрении темы настоящего исследования. Для того чтобы отличить, к романтической или неромантической, идущей из глубин демократической мысли XVIII в. традиции следует отнести тот или иной образ, существенно другое: отношение героя к народу, понимание природы человека и природы народа. В этом смысле очень характерна поэма Баратынского «Цыганка» («Наложница»), позволяющая проследить различие между Земфирой Пушкина и Сарой Баратынского. Поэма Баратынского написана в период сближения поэта с пушкинскими требованиями психологического реализма (это очень сильно отразилось в предисловии, вызвавшем одобрение Белинского), однако принцип структуры характера у Баратынского романтический. Это тем более заметно, что влияние пушкинской традиции, вплоть до прямых цитат<sup>19</sup>, ощущается очень явно. Свободный, основанный лишь на любви, а не на долге и тем более не на юридических обязательствах, союз героя и Сары определен словами, почти точно заимствованными из пушкинской поэмы. И все же сказанное лишь ярче подчеркивает разницу в структуре образов. Два женских персонажа поэмы Баратынского противопоставлены, в духе романтических поэм, по принципу

<sup>18</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 289. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

<sup>19</sup> Ср. стихи: «И от людей благоразумных», «Своим пенатам возвращенный» с «Евгением Онегиным». Есть совпадения и с другими поэмами Пушкина.

темперамента, напоминая антитезу Зарема — Мария в «Бахчисарайском фонтане». То, что героння — цыганка, в данной связи должно подчеркнуть темперамент как основу характера. Иной смысл имеет противопоставление Сары герою. Их характеры приравниваются. За покрывалом бытового повествования вырисовываются романтические контуры сильных, страстных, одиночных натур. Оба героя находятся в одинаковых отношениях к людям, народу. «Люди» — это сила, которая не принимает своеобразия, самобытности яркой личности, стремится нивелировать ее под общий уровень и тем губит. Для героя это «свет», который осудил его разгульную жизнь и властно навязывает ему требования «приличий», безжалостно казня за их нарушение. И то, что дело здесь не только в сатире на «свет», а в романтическом осуждении «толпы» (то есть народа), ясно, поскольку по отношению к Саре ту же роль играет хор. Хор в поэме Баратынского — совсем не свободный союз ярких, полных жизни людей, в среде которых и личность человека получает полное развитие: хор нивелирует, он не терпит свое-волия. Порыв Сары к счастью он наказывает убийством ее возлюбленного и властно возвращает геронню к общему существованию. С этим связан трагический конец: герой-отщепенец погибает под двойным ударом общества и хора, а героини влачат свое существование, подчинившись власти коллектива. Вера становится холодной и приличной женщиной света, а Сара — подчиненной хору и утратившей власть над своей судьбой цыганкой. Общество казнит «беззаконную комету». Все это бесконечно далеко от соотношения человека и народа в мире пушкинских цыган.

Само появление «цыганской» темы было связано с возникновением интереса к народу, литературному изображению народного характера, с тем специфическим пониманием природы человека и народа, которое зародилось в XVIII в. Однако оформиться эта тема смогла лишь в начале XIX в., когда стало возникать представление о мире собственности как не меньшем носителе зла, чем мир бюрократического гнета. Именно тогда возник герой-номад, цыган, бродяга, погруженный, вместо имущественных забот, в поэзию, музыку, искусство. Подлинный народ в своих высших потенциях — «племя, поющее и пляшущее». Не случайно рядом с «цыганской» темой возникает образ народа, живущего в краю песен — «стране искусства». Так возникает сначала гоголевская Украина, затем гоголевская Италия, а позже — тема Италии в русской литературе, которая дойдет до Горького и Блока как своеобразный двойник «цыганской темы». По сути дела, и казаки в «Гарасе Бульбе» — номады, которые отреклись от мира семейственного, имущественного и предались «товарийству», войне и веселью. Это (что чрезвычайно существенно) воспринимается автором как приобщение личности к стихии, коллективу и коллективным страстиам. Но, принципиально отличаясь от романтиков, Гоголь считает, что такое приобщение человека к чему-то большему, чем он сам (дружбе, народу, истории, в конечном счете, — стихии), не означает потери себя. Вместо романтической антитезы: яркая личность, отделенная от народа, — смиренная безличность, пронищенная к целому (народу, семье, обычаям, обряду, религии, фольклору), здесь бедность и раздробленность, вплоть до полной прозрачности личности, взятой в отдельности, — и ярость, индивидуальная полнота человека, отдавшего себя стихии.

Такова стихия боя — веселая, поглощающая и обогащающая личность. Это тоже — погружение в искусство, в музыку: «Андрей весь погрузился в очаровательную музыку пуль и мечей. Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы.

бешеную негу и упоение он видел в битве. Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пуль, в сабельном блеске и в собственном жару...<sup>20</sup>

Связь темы жизни, погруженной в искусство, с той полнотой индивидуального бытия, которая и составляла для Пушкина основу свободолюбия (ср. «Из Пиндемонти»), раскрыта в знаменитом описании танца запорожцев в «Тарасе Бульбе»: «Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе только отдавалось: тра-та-та, тра-та-та. Толпа, чем далее, росла, к танцующим приставали другие, и вся почти площадь покрылась приседающими запорожцами. Это имело в себе что-то разительно-увлекательное. Нельзя было без движения всей души видеть, как вся толпа оттирала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название казачка. Только в одной музыке есть воля человеку. Он в окосях везде. (...) Он — раб, но он волен только потерявшиесь в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая звеселиться на вечность»<sup>21</sup>.

Таким образом, «цыганская» тема на первом этапе своего исторического существования была связана с той «двуплановостью» художественного изображения, которая составляла основу образной структуры просветительского мышления. Прямолинейное деление всего художественного материала на выражающий «норму» человеческих отношений и ее противоестественное искажение порождало интерес к таким художественным образом, которые могли бы быть противопоставлены действительности как ее неискаженная субстанциональная сущность<sup>22</sup>.

Дальнейшее развитие реализма усложняло отношение между этими планами, снимая механистическую антитезу и раскрывая их сложное, диалектическое взаимопроникновение. Процесс этот повлиял и на художественное раскрытие «цыганской темы» в литературе второй половины XIX в.

Образ цыгана, бродяги-артиста, художника, презревшего власть собственности, втягивается в мир бытовой живописи. Он теряет философическую идеальность, из героя вне современной среды он становится героем артистической среды. «Цыганская» тема сливается с образом жизни, погруженной в искусство, но уже не в абстрактно-философском, а бытовом смысле, то есть с образом богемы. Показательна этимология слова «богема» (от французского «bohème» — в буквальном смысле «цыганщина»). То, что на ранней стадии существовало как антитетические образные планы: артистичность, погруженность в стихию, музыку, ярость личности, полная внутренняя раскованность и ее политический адекват — свободолюбие, органическое неприятие всего бюрократического, мертвленного, то есть верность природе человека, с одной стороны, — и пошлость, мелкое корыстолюбие, эгоистический расчет, включенность в уродливую и ничтожную социальную жизнь, то есть искажение характера художника, бунтаря и отщепенца, в реальной

<sup>20</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1937. Т. 2. С. 85.

<sup>21</sup> Там же. С. 300 (курсив наш. — Ю. Л., З. М.).

<sup>22</sup> О «двуплановости» художественного мышления просветителей см.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961.

жизни общества, с другой, — теперь превращается в компоненты одного, сложно-противоречивого образа.

Это очень ясно видно на примере «Живого трупа» Л. Н. Толстого.

«Федя (махает рукой, подходит к Маше, садится на диван рядом с ней). Ах, Маша, Маша, как ты мне разворачиваешь нутро все.

Маша. Ну, а что я вас просила?

Федя. Что? Денег? (Вынимает из кармана штанов.) Ну, что же, взьми.

Маша смеется, берет деньги и прячет за пазуху.

Федя (цыганам). Вот и разберись тут. Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что сама делаешь<sup>23</sup>.

Цыганка Маша здесь изображена не в условно-философском, а в социально-бытовом ключе. Она причастна определенной среде, а через среду — всей совокупности социально-исторических обстоятельств. Это накладывает печать на ее характер. Господствующие в мире ложные ценности — особенно деньги — приобретают власть и над ней, а бытовая «заземленность» образа приводят к тому, что природа человека только проглядывает сквозь мелочь и пошлость «обстоятельств». Эта, присутствующая как возможность, природа человека, прекрасная норма, воплощается в стихии искусства — в музыке, песне. Она возвращает человека к красоте «нормальных», не опосредованных никакими фикциями, подлинно человеческих отношений. Не случайно здесь появляется антитеза полной свободы человека, живущего в нормальном мире естественных ценностей, и условной, мнимой свободы, доступной в рамках политики и цивилизации. Слова Феди Протасова: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля»<sup>24</sup> — сродни пушкинскому: «Иная, высшая потребна мне свобода» (III, I, 420). И там, и здесь политика противопоставляется искусству. Но, поскольку искусство мыслится как высшее проявление человеческой нормы, антитеза эта имеет смысл противопоставления политического организма («свобода», по Феде Протасову) — обществу, социальному, то есть человечески справедливому («воля»), обществу, организованному по законам счастья и искусства.

Маша, как человек искусства, причастна этому нормальному миру, но, как человек своей среды и эпохи, «на душки просит» и «ни черта» не понимает, «что сама делает». Таким образом, музыка, песня начинают выступать как некая самостоятельная, социально и нравственно осмыслиенная, стихия. Она делает Машу причастной к совсем иной, в современных условиях утраченной, возможной лишь в искусстве, жизни. Но она выше Маши и независима от нее. Эта музыкальная стихия равнозначна сложному комплексу представлений, который подразумевает полную свободу личности, поставленной вне мертвящих фикций государственности, собственности — и даже шире — цивилизации («степь», «десятый век»), отказ от вымышленных ценностей во имя ценностей подлинно человеческих (когда записывающий песни Маши и хора музыкант говорит: «Очень оригинально», Федя поправляет: «Не оригинально, а это настоящее»<sup>25</sup>). «Настоящее» — это нечто связанное с коренным в человеке и человеческих отношениях, с правдой, с

<sup>23</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 11. С. 225.

<sup>24</sup> Там же. С. 221.

<sup>25</sup> Там же. С. 223 (здесь и далее неоговоренный курсив в цитатах наш. — Ю. Л., З. М.).

истинными потребностями, противостоящее миру лжи, лицемерия и фикций, в который погружена реальная жизнь героев. Но у этой музыкальной стихии есть еще одна сторона: это народная музыка, народная песня. Приобщаясь к ее миру, слушатель становится сопричастным стихии народности. Однако то, что именно цыганская песня становится путем к народности, — не случайно.

Для того чтобы понять всю специфику трактовки цыганского пения в русской литературе, следует иметь в виду, что репертуар русских цыган составляли русские песни, исполняемые, однако, особым образом. Исполнение это поражало слушателей «страстностью» и «дикостью». «Что увлекает в этом пении и пляске, — это резкие и неожиданные переходы от самого нежного пианиссимо к самому разгульному гвалту. Выйдет, например, знаменитый Илья Соколов на середину с гитарой в руках, махнет раз-два по струнам, да запоет какая-нибудь Стеша или Саша в сущности преглупейший романс, но с такой негой, таким чистым грудным голосом, — так все жилки переберет в вас. Тихо, едва слышным, томным голосом, замирает она на последней ноте своего романса... и вдруг на ту же ноту разом обрывается весь табор с гиком, точно вся стройка над вами рушится: взвизгивает косая Любашка, орет во все горло Терешка, гогочет безголосая старуха Фроська... Но поведет глазами по кору Илья, щипнет аккорд по струнам, — и в одно мгновенье настанет мертвая тишина, и снова начинается замирание Стеши»<sup>254</sup>. Соединение народной песни (именно она, а не романс, составляла основу цыганского репертуара) с темпераментностью, страстью исполнения привлекало к цыганскому хору внимание тех, кто искал в народе ярких, артистических, богато одаренных натур. Цыганское пение воспринималось не как изменение природы русской песни, а как подлинно народное ее раскрытие. «От народа (русского) отделить их нельзя»<sup>255</sup>, — писал Ап. Григорьев о цыганах.

Отличительной чертой цыганской песни в литературе становилась страсть, напряженность эмоционального выражения личного чувства. Таким образом, движение к народу — это не отречение, не отказ от страсти, счастья, богатого и сложного личного мира во имя идеалов отвлеченной нравственности, а как раз наоборот — уход из мира мертвенных ситуаций в мир страсти, кипящих чувств, стремления к счастью. Это мир, не нивелирующий личность, а дающий ей ту «игру», артизм, богатство, которых Федя Протасов не находил в любви Лизы (мертвленность, принадлежность к условному миру объединяет честных Лизу и Каренина с тем гнусным миром официальной законности, жертвами которого они падут). Очень существенно подчеркнуть, что идеалы «цыганщины», равно как и сочувственное изображение героев-бунтарей, бродяг, артистов, людей богемы, противоречили славянофильско-романтическому пониманию народа (ср. «Бродягу» Ивана Аксакова). Положительная в отдельных случаях оценка «цыганщины» славянофильскими мыслителями была связана с резкой односторонностью в трактовке вопроса. Так, П. В. Киреевский писал Языкову 10 января 1833 г.: «Недели две тому назад я наконец в первый раз слышал (у Сверб(еевых)) тот хор цыган, в котором примадонна Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слыхал подобного! Едва ли, кроме Мельгунова (и Чад(аева), которого я не считаю русским) есть

<sup>254</sup> Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 5. С. 246.

<sup>255</sup> Москвитянин. 1854. № 14. Кн. 2. Отд. 4.

русский, который бы мог равнодушно их слышать. Есть что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно и потому не понравится, но может быть тем оно лучше<sup>26</sup>. Упомянутая здесь Татьяна Дмитриевна — известная цыганка Таня, в пении которой Языков видел «поэзию московского жития»<sup>27</sup>.

Для Киреевского цыганская песня — воплощение национального начала, которое, вместе с тем, и начало безличностное. К. Аксаков писал о русской песне (как мы видели, цыганская и русская песня в сознании Киреевского приравнивались — цыгане рассматривались как исполнители русской песни; иначе необъяснимо утверждение о «непонятности» их пения «иностранцу»): «Невеста горюет — это не ее беда, не беда какой-нибудь одной невесты: это общая участь, удел невесты в народе». И далее: «Все здесь принадлежит каждому в народе, ибо здесь индивидуум — нация»<sup>28</sup>. Между тем в демократической традиции русской общественной мысли большое внимание уделялось именно собственно «цыганскому» элементу, который понимался как «игра», артистизм, страсть. За этими двумя толкованиями стояли два диаметрально противоположных философских понимания соотношения личности и народа. Славяно-фильское, романтическое толкование исходило из представления о личном начале как злом. Сливаясь с народом, индивидуум очищается, освобождается от тесных рамок своего «я» с присущими ему потребностями личной свободы, эгоистического счастья, всей бури страстей, волнующих отдельного человека. Между тем вторая, идущая еще от Гоголя<sup>29</sup>, концепция подразумевала, что именно в коллективе расцветает во всей полноте личность отдельного человека. Живущая напряженной жизнью страстей, эмоций, личных переживаний человеческая единица ближе народу, чем мертвая душа, погруженная в мир условных фикций. В этом смысле «страстность», рассматривавшаяся, начиная с песни Земфиры, как основная черта «цыганщины», была вместе с тем в сознании демократических мыслителей и народностью. Эта апология «страстности» имела еще один аспект: в незрелом демократическом сознании она обосновывалась недоверием к теории, в том числе и к передовой, которая безосновательно причислялась к миру фикций. Между тем на деле сама эта проповедь «страсти» представляла собой реализацию тех самых демократических идей, которые отвергались как излишне теоретические. Цыганка Маша в «Живом трупе» отвергает «Что делать?» Чернышевского («скучный это роман»), но считает, что «только любовь дорога», и на практике реализует мораль героев Чернышевского. Так характерное для стихийно-демократической мысли XIX в. противопоставление жизни, страстей — теории, любви и искусства — политике на деле оказывается не противоречащим принятию коренных принципов морали революционных демократов.

Из сказанного можно сделать вывод, существенный, в частности, для

<sup>26</sup> Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову / Ред., вступ. ст. и комм. М. К. Азадовского / Труды Ин-та антропологии, этнографии и археологии. М., Л., 1935. Т. I. Вып. 4. С. 33.

<sup>27</sup> Языков Н. М. Собр. стихотворений. Л., 1948. С. 185.

<sup>28</sup> Аксаков К. С. Полн. собр. соч.: [В 3 т.]. М., 1875. Т. 2. С. 53. Ср. истолкование этой цитаты в кн.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. I. С. 383.

<sup>29</sup> См. статью «Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов» в настоящем томе.

«Живого трупа», поздней лирики Пушкина, позиции Чехова. Антитеза «искусство — политика» далеко не всегда свидетельствует о принадлежности автора к «чистому искусству». Последнее справедливо в системе взглядов, отделяющих искусство от действительности. В этом случае политика приравнивается к действительности как понятию низменному и противопоставляется «высокой» поэзии. Однако возможно совсем иное понимание этой антитезы: политика воспринимается как будущая система, как деятельность по упорядочению отдельных сторон существующего общества, а искусство — как обращение к «норме» человеческих отношений. Такое понимание искусства как высшей ценности связано с мечтой об обществе, основанном на отношениях, вытекающих из самой природы человека и, бесспорно, окрашено в тона социального утопизма. То, что в конкретном движении истории создаются сложные переплетения, вроде близости Л. Толстого и Фета, и сходные формулировки часто выражают противоположные идеи, еще не дает историку основания отказываться от их дифференциации.

Этический аспект «цыганщины» получал такое истолкование: приобщение человека к стихии, к народу, к чему-то объективному и гораздо более значительному, чем его личность, и вместе с тем приобщение, которое вело бы не к утрате индивидуального своеобразия, не к нравственному аскетизму и потере своего «я», не к отказу от счастья и наслаждения. За этим стояли идущие еще из XVIII в. демократические представления о праве человека на счастье и о совпадении личного и общественного интереса, но они были осложнены новыми проблемами: соотношения личности и народа, человека и истории, разума и стихии.

Особенно интересно в этом отношении истолкование цыганской темы в творчестве Ап. Григорьева. Путаное и противоречивое сознание Ап. Григорьева явно носило стихийно-демократический характер, и это ярко проявилось и в трактовке интересующей нас проблемы.

Цыганская песнь для Ап. Григорьева — народная стихия, которая не отнимает у личности всего богатства ее субъективности. В этом смысле она высшее проявление искусства и служит мостом от человека к человеку, освобождая человеческую сущность от фикций, условностей, нагроможденных между людьми обществом. Искусство, особенно «страстная песнь цыганки, дарит человеку среди «чинного мира» миг (...) искренности редкой», дает ему возможность быть самим собой:

...Вновь стою  
Я впереди и, прислонясь к эстраде,  
Цыганке внемлю, — тайную твою  
Ловлю я думу в опущённом взгляде;  
Упасть к ногам готовый, я таю  
Восторг в поклоне чинном, в чинном хладе  
Речей, — а голова моя горит,  
И в такт один, я знаю, бьются наши  
Сердца — под эту песню, что дрожит  
Всей силой страсти, всем контролем Маши...  
Мятежную венгерки слыша дрожь!<sup>30</sup>

Сложность отношений лирического героя и народной стихии, с одной стороны, а с другой — образа реального таборного цыгана и цыганской музыки как носительницы страстного, человеческого в его верховных

<sup>30</sup> Григорьев Ап. Избр. произведения. Л., 1959. С. 366.

проявлениях начала отразилась в знаменитых «О, говори хоть ты со мной...» и «Цыганской венгерке». Существенно здесь то, что герой и народ, дух которого выражен цыганской песней, не представляют собой, вопреки традиционным представлениям романтизма, принципиально разных начал. Как и мыслители демократического лагеря, Ап. Григорьев считает, что слияние с народом — не отказ от личности, не обединение ее, а возвращение к исконным началам полноты индивидуального бытия. Но далее начинаются различия: мыслители-демократы считали, что в народе в его субстанциональном состоянии (ср.: «Выпрямила» Г. Успенского) воплощены красота и цельность, присущие природе человека, — Ап. Григорьев считает природу человека противоречивой, исконно трагически разорванной. Эта дисгармония, величественная в своем человеческом трагизме, заслонена в реальной жизни мелочью бытового существования. Однотипность личности в ее высших проявлениях и народа позволяет лирическому герою выразить мир своих переживаний словами, ритмом и мотивом цыганской венгерки. Но если для Г. Успенского человек возвышается до своей антропологической сущности, до народности в момент «выпрямления», то для Ап. Григорьева эту роль играет минута высокой трагической разорванности.

В связи со сложными процессами, протекавшими внутри демократического движения, реалистическая литература конца XIX в. переживала тяготение к широким обобщениям, к изображению человека в его антропологической сущности, а не только в конкретно-бытовом воплощении. Это изменение, воспринимавшееся литературной средой, привыкшей к социальному-исторической и бытовой конкретности образов, как своеобразный «романтизм», на самом деле было весьма родственno просветительскому мышлению XVIII в. Это отразилось и на особой трактовке «цыганской темы». Писателей, наряду с чисто условными сюжетами сказок и притч, начинают привлекать такие бытовые ситуации, которые бы не искали, не заслоняли, не уродовали природу человека, а показывали бы ее в подлинной антропологической сущности. Вместе с тем именно в этих условиях, в эпоху углубления конфликтов буржуазного общества, когда раскрывается недостаточность чисто политической борьбы, и проявляется тот социально-утопический аспект противопоставления искусства политике, который был намечен еще в творчестве Пушкина и Гоголя. Жизнь, погруженная в искусство, — жизнь подлинных человеческих ценностей и предстает как утопический идеал социальной нормы. Так проявляется вновь выдвинутая еще Гоголем (и получившая развитие у Ап. Григорьева, ср.: «Venezia la bella») тема Италии — страны искусства и красоты, где человек, приобщаясь к народу, расцветает как личность.

Новую актуальность получает и «цыганская тема».

Интересно, что эта тема появляется и в творчестве М. Горького начала 1890-х гг. Горький этого периода, еще не связавший прямо своих надежд с революционной борьбой пролетариата, с марксистской теорией, ищет положительного героя (как и многие писатели-демократы XIX в.) среди «людей природы», свободных от пут буржуазной собственности и порожденного ею эгоизма. Но здесь появляются и новые аспекты темы. Для взглядов раннего Горького очень существенным было отталкивание от народнических иллюзий, прежде всего — от идеализации общины и современного русского крестьянства. Сказанное определяет особенности подхода М. Горького к проблеме положительного героя. С одной стороны, идеал молодого Горького окрашен в отчетливые тона патриархальности: как и Л. Толстой, Горький на ч а л а 1890-х гг. (к середине 1890-х гг.

положение начинает меняться) ищет идеал в прошлом, противопоставленном настоящему: «...Старая сказка (о Данко. — Ю. Л., З. М.) (...). Старое, всё старое! Видишь ты, сколько в старине всего? А теперь вот нет ничего такого — ни дел, ни людей, ни сказок таких, как в старину (...). Что все вы знаете, молодые? (...) Смотрели бы в старину зорко — там все отгадки найдутся... А вы вот не смотрите и не умеете жить оттого»<sup>31</sup>. Действие всех легенд, рассказанных Макаром Чудрой и Изергиль, происходит в старину: «Многие тысячи лет прошли с той поры, когда случилось это» (I, 339); «Жили на земле в старину одни люди» (I, 353) и т. д.<sup>32</sup>; с другой стороны, если «старина» для Толстого — это время патриархально-земледельческого уклада жизни, то для Горького героическая «старина» связана с иным идеалом. Для Горького, не верявшего в «крестьянский социализм» народников и крестьянско-эгалитарный идеал Л. Толстого, подлинные «дети природы» — это люди доземледельческого уклада жизни. Герои большинства так называемых «романтических» произведений М. Горького — это свободные от земли (следовательно — и от земельной собственности) кочевники. Понятно, что многие из них — цыгане: именно с образами цыган сливаются представление о свободной, ничем не связанный кочевой жизни. Цыган — Макар Чудра, цыганка (молдаванка) — Изергиль, цыгане — Лойко Зобар и Радда; а Ларра и Данко — герои молдавских преданий. Племена, в которых рождены Лойко Зобар, Радда и Данко, тоже ведут кочевой образ жизни, живут «табором» (I, 353), «пасут стада и на охоту за зверями трятают свою силу и мужество» (I, 339).

Что подчеркивает М. Горький в этих героях? Во-первых, то, что они противопоставлены членам современного общества как лишенные земельной собственности и потому свободные люди — собственникам рабам. Земля связывает человека, подчиняет его себе; поэтому и в городах, и в деревнях (для Горького, в отличие, например, от Л. Толстого, город и деревня в этот период не противопоставлены, а объединены темой собственности и мещанства) живут рабы: «Смешные они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга. Видишь, как человек пашет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свои источит на землю, а потом ляжет в неё и сгинет в ней. Ничего по нем не остается, ничего он не видит с своего поля, и умирает, как родился — дураком. Что же, он родился затем, что ли, чтобы покорыть землю да и умереть? Он раб, как только родился, — всю жизнь раб — и всё тут» (I, 10). Напротив, кочевой образ жизни, не связывающий человека земельной собственностью, порождает натуры свободные, презирающие рабство. Макар Чудра формулирует свою жизненную программу так: «А ну-ка, скажи, в каких краях я не был? И не скажешь. Ты и не знаешь таких краев, где я бывал. Так нужно жить: иди, иди — и все тут. Долго не стой на одном месте — чего в нем?» (I, 10). Но если в последних словах можно уловить мысль о бродяжничестве как об исконно присущей герою страсти, то в целом даже самые первые произведения М. Горького дают возможность и для иной трактовки «цыганской темы». Не страсть к бро-

<sup>31</sup> Горький М. Собр. соч.: В 50 т. М., 1949. Т. I. С. 352. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

<sup>32</sup> Отсюда же — и то, что положительными героями этих и близких по художественной структуре произведений часто являются старики (Максим Буадзе в первой части рассказа «Месть», хан в «Хане и его сыне» и т. д., Аким во «Власти тьмы» Л. Толстого или рассказы типа «Зерно с куриное яйцо» и другие).

дяжничеству, а кочевой, доземледельческий образ жизни определяют облик героев<sup>33</sup>.

В самом их характере, как мы уже говорили, подчеркивается презрение к собственности и неистребимое свободолюбие. Особенно настоятельно подчеркивается презрение к деньгам: «Он любил только коней и ничего больше, и то недолго — поездит, да и продаст, а деньги кто хочет, тот и возьми» (I, 12). «Ходили ко мне богатые паны и пировали у меня. Это им дорого стоило. Дрались они из-за меня, разорялись. Один добивался меня долго и раз вот что сделал: пришел, а слуга за ним идет с мешком (...). Золотые монеты стукали меня по голове, и мне весело было слушать их звон, когда они падали на пол. Но я все-таки выгнала пана (...). Да, я выгнала его, хотя он и говорил, что продал все земли, и дома, и коней, чтобы осыпать меня золотом» (I, 348)<sup>34</sup>. Аналогичный смысл имеет и сцена встречи старого магната с Раддой (I, 12—13). Все эти и многие близкие им сцены носят предельно отчетливо выраженный антибуржуазный характер. Но этим характеристика героев-цыган и противопоставление их современникам не ограничивается. Свободолюбие порождает яркость характера героев. Все они — смелые, сильные натуры. О Лойко Зобаре говорится почти как о гоголевских запорожцах: «Эге! Разве он кого боялся? Да приди к нему сатана со всей своей свитой, так он бы, коли б не пустил в него ножа, то, наверно, бы крепко поругался, а что чертям подарил бы по пинку в рыла — это уж как раз!» (I, 11—12). А старуха Изергиль произносит знаменитое горьковское: «В жизни всегда есть место подвигам» (I, 348) — и рассказывает о подвиге Данко.

В исследовательской литературе уже неоднократно отмечалось, что мотив подвига, образы героической тональности у молодого Горького связаны со стремлением, в конечном счете, к революционному преобразованию действительности (даже тогда, когда реальные исторические контуры революционного «подвига» были неясны писателю). Но образ смельчака-героя, проходящий через все «цыганские» рассказы М. Горького, имеет и другой смысл. Смелость, воля — это яркое выявление личности в человеке, противопоставленное мещанской серости и скуче. Для Горького очень существенно, что и Лойко Зобар, и Радда ценят свободу, своеобразие нравов и привычек выше собственной жизни и счастья.

Но не только волевое начало и яркость личности определяют героев-цыган. Не менее существенная черта их характеристики — красота, причем постоянно подчеркивается связь этих понятий. «Красивые всегда

<sup>33</sup> В связи с этим возникает вопрос о правомерности применения к этим произведениям термина «романтический». По-видимому, здесь было бы вернее говорить о жанре условно-«символического» (от «символика», а не от «символизм»!) рассказа в рамках реализма: героя ранних произведений М. Горького всегда, так или иначе, порождены средой, определенным образом жизни, хотя сама эта среда подчас условно-героична. В этом смысле и яркая, красочная природа в «Макаре Чудре» и «Старухе Изергиль» — не параллель к ярким характерам героев, а скорее условие, предпосылка их появления. Даже композиционно, как и в реалистических произведениях XIX в., описание природы предшествует появлению героя.

<sup>34</sup> Ср. отношение к деньгам как «основание для сравнения» в «Челкаше» и других рассказах молодого Горького о бродягах. Рассказы о бродягах родственны «Макару Чудре» и «Старухе Изергиль» не только стилистической окраской, не только образами героической тональности, но и тем, что основа героического характера ищется в презрении к собственности, порожденном «не оседлым» (бродячим) образом жизни, в непривязанности к земле.

смелы» (I, 354). «Всяких людей я нынче вижу, а вот сильных нет (...). И красавцев становится все меньше» (I, 352) и т. д. Все герои-цыгане красивы: Нонка, дочь Макара Чудры, — «царица девка» (I, 12) и тут же: «Ну а Радду с ней равнять нельзя — много чести Нонке! О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно бы на скрипке сыграть» (I, 12). Так же красив и Лойко Зобар: «Усы легли на плечи и смешались с кудрями, очи, как ясные звезды, горят» (I, 13). И через несколько страниц — снова: Лойко и Радда — «гордая пара красавцев-цыган» (I, 21). Данко — «молодой красавец» (I, 354). Старуха Изергиль прежде славилась красотой, а старик Макар Чудра «полулежал в красивой, сильной позе» (I, 9). Постоянным спутником этих герояев является и их жизнерадостность, веселость. У Лойко Зобара «улыбка — целое солнце, ей-богу!» (I, 13); молдаване в «Старухе Изергиль» «шли, пели и смеялись» (I, 337), их «женщины и девушки — веселые» (I, 337); в старину, говорит Изергиль, «жилось веселее и лучше» (I, 351); в племени, откуда произошел Данко, жили «веселые, сильные и смелые люди» (I, 353) и т. д.

Красота, сила и веселость создают облик человека, живущего разносторонне яркой жизнью. В этой жизни большое место занимает земная страсть — любовь. Правда, когда героям молодого Горького надо выбирать между любовью и свободой, они предпочитают свободу («Макар Чудра»). Но любовь может и не противопоставляться стремлению к свободе. В «Старухе Изергиль» любовь — одна из самых ярких страстей, в которых проявляется земная, сильная и гармонически-прекрасная натура героини<sup>35</sup>.

И еще одна деталь подчеркивает яркость и красоту бродячей цыганской жизни. Это жизнь в окружении искусства, жизнь людей поющих, играющих на скрипке, постоянно слушающих «нежный и страстный» (I, 11) напев цыганской песни. «Пела красавица Нонка, дочь Макара» (I, 11), поет Лойко Зобар: «слышим: музыка плывет по степи. Хорошая музыка!» (I, 13). «Слышал ли ты, чтоб где-нибудь так пели? — спросила Изергиль (...). И не услышишь. Мы любим петь» (I, 343). Песнями завоевывает любовь фен чабан («валашская» сказка «О маленькой фее и молодом чабане») и т. д.

Именно в образах музыки, искусства синтезируется художественное представление о жизни, предельно яркой, максимально полно выраженной: «Всем нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего бы и жить уж не нужно было, или, коли жить, — так царями над всей землей, сокол!» (I, 13). «Только красавцы могут хорошо петь, — красавцы, которые любят жить» (I, 343).

По-видимому, в этой же связи раскрывается и сопоставление жизни цыган со сказкой, фантазией: ветер «развеивал волосы женщин в фантастические гривы, вздымающиеся вокруг их головы. Это делало женщин странными и сказочными (...). Ночь и фантазия одевали их все прекраснее» (I, 337). Исследовательская традиция включает эти образы, столь характерные для молодого Горького, в характерную для романтического искусства антitezу: «серая действительность» — «яркая фантазия». Однако для Горького, по-видимому, образы сказки, фантазии имеют не только этот смысл: сказка (как и музыка) — не предпосылка появления положительного героя, а средство характеристики жизни свободного человека как жизни, погруженной в искусство. Красавица

<sup>35</sup> Ср. также «Девушка и смерть».

Нонка поет цыганские песни — старуха Изергиль рассказывает старинные сказки. Сказка, как и песня, здесь концентрирует «старинную мудрость» свободной и прекрасной кочевой жизни, но сама является не романтически трактуемой предпосылкой, а — вполне в духе реалистической эстетики — следствием или, по крайней мере, постоянным аккомпанементом этой жизни. Вместе с тем очень важно, что представление молодого Горького о положительном герое весьма далеко от ницшеанского идеала «сверхчеловека», столь близкого русским «старшим символистам». В последнем этическая, гуманская сторона идеала в лучшем случае затушевывалась, отодвигаясь на задний план, чаще же прямо и откровенно отрицалась. Идеал ницшеанского толка всегда окрашен в более или менее яркие тона индивидуализма, антигуманизма. Для Горького уже в «Макаре Чудре» чрезвычайно важна этическая характеристика положительного героя. Лойко Зобар добр, и это неоднократно подчеркивается, связываясь с такой центральной чертой характеристики героя, как презрение к собственности. Во фразе: «У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе хорошо было» (I, 12) — фактически уже заложена и характеристика Данко. Однако в «Макаре Чудре» и в сказке «О маленькой фее и молодом чабане» стремление подчеркнуть силу героя (связанное, в конечном счете, с революционными представлениями молодого Горького) и яркость его личного выявления (так как «нормальное» общество для писателя — союз гармонически развитых личностей) приводило к построению центрального конфликта как конфликта двух ярких личностей, делающего невозможным их внутреннее слияние (например, в любви: Радда — Лойко, фея — чабан). Это, действительно, придавало центральной оппозиции рассказа сходство с конфликтом романтического произведения.

Но уже в «Старухе Изергиль» постановка вопроса иная: два героя, Ларра и Данко, объединенные тем, что оба сильны и оба прекрасны, резко противопоставлены друг другу<sup>36</sup>, причем основой для противопоставления является отношение «сильной личности» к коллективу. Тем самым в характеристике гармонической, яркой личности на первый план выдвигается общественно-этический критерий — отношение к людям, целенаправленность силы свободного героя.

Более того, Горький считает (мысль эта перейдет и в «Мать», и в пьесу «Враги», и в другие произведения 1900-х гг.), что если лишь свобода и борьба за нее дают человеку силу и яркость, то реализовываться эти качества могут только до тех пор, пока человек живет с людьми и для людей. Изгнанный из племени Ларра становится безобразной, высохшей, бледной тенью.

Так оказывается, что гуманистический идеал гармонической личности в творчестве молодого Горького тесно связан не с романтическими традициями, а с одной из основных тенденций русского реализма XIX в. — с поисками идеала «естественной», «нормальной» жизни. «Нормальной жизнью» оказывается лишенная земельной собственности, свободная жизнь, противопоставленная как нормам буржуазной действительности, так и народнической идеализации крестьянской общины. Идеал этот хотя и утопичен (поскольку противопоставлен современности и истории, а не выведен из нее), однако пропитан отчетливыми утопически-социалистич-

<sup>36</sup> Радда и Лойко противостоят друг другу только в сюжете, но не в оценке их автором.

ческими симпатиями. В кругу этих проблем естественно возникают и находят объяснение и образы цыган. Если для Толстого при этом образы, связанные с «цыганской темой», противоречат его собственным патриархальным настроениям «руссоистско-аскетической» окраски (ср. Акима во «Власти тьмы» и Машу из «Живого трупа»), то молодой Горький полностью оказывается продолжателем той линии, которая восходит к революционным демократам и, в конечном счете, к этике просветителей XVIII в.

\*

«Цыганские» образы встречаются в лирике А. Блока на протяжении почти всей жизни поэта. Однако их смысл, их художественная структура и место, занимаемое этими образами в творчестве А. Блока, существенно изменяются. Одним из важных итогов развития «цыганской темы» в лирике Блока окажется постепенный вывод цыганских образов из рамок романтических традиций и сближение с традицией, прослеженной выше.

Для Блока «первого тома» характерны поиски гармонического идеала, противопоставленного «суетливым делам мирским», «народам шумным». В подобной антитезе образы цыган могут восприниматься как относящиеся, скорее всего, к отрицаемому поэтом миру «шума» и земных страстей. А поскольку в эстетику первого тома входит такой близкий романтизму принцип, как игнорирование дисгармонической реальности и устремленность к мистически прозреваемой идеальной основе мира, постольку и образы цыган встречаются довольно редко.

К периоду «Ante lucem» все же относится одно стихотворение, связанное с интересующей нас темой. Это «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» (1898). Снабженное эпиграфом из «Цыган» («Цыгане шумно толпой по Бессарабии кочуют...»), стихотворение это<sup>37</sup> не поражает самобытностью в решении «цыганской темы» и интересно в основном как проявление первичного интереса к ней. Следует отметить, пожалуй, постоянное подчеркивание «страстей» как главного признака «цыганской» жизни («буйной прихоти наезды», «в сердцах еще играла дико / Кровь, и темный лес гремел. / Пробужденный звоном, звонкой прихоти наезд — I, 384), а также сопоставление жизни цыган с жизнью природы.

Табор шел. Вверху сверкали звезды...  
...В высоте, на темном океане,  
Меркли, гасли легионы звезд —

сопоставление, иногда принимающее и характер контраста:

(...) темный лес (...)  
На веселье сумрачно глядел (I, 384).

Однако поскольку и отношение к «страстям», и отношение к природе у Блока периода «Ante lucem» еще достаточно туманно, то неясна (а скорее, и попросту отсутствует) сколь бы то ни было целостная концепция «цыганских» образов. Первым стихотворением, в котором

<sup>37</sup> На это стихотворение впервые обратил внимание Д. Д. Благой, сопоставивший его с «Цыганской венгеркой» Ап. Григорьева (см.: Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Об Александре Блоке. М., 1929. С. 142).

«цыганская тема» решена не традиционно, а органически входит в поэтическую эволюцию А. Блока, было «По берегу плелся больной человек...» (28 декабря 1903 г.) из цикла «Распутья». Стихотворение это — очень важная веха на пути от «Распутья» к «Городу» и «Разным стихотворениям» второго тома. За ним последовали «Потеха! Рокочет труба...» (июль 1905 г.) и ряд стихотворений, «пограничных» с цыганской темой («Мне гадалка с морщинистым лицом...» — 11 декабря 1903 г. и другие). Они образуют сложное единство и характеризуют отношение Блока к этой теме в 1903—1905 гг. В это время «цыганская тема» еще отнюдь не прямо связана именно с демократической традицией, прослеженной нами выше, однако связь эта уже намечается.

Нетрудно заметить, что фигуры цыганок возникают в «Распутях» и в «Городе» в том ряду образов и сцен, которые так или иначе связаны с обращением Блока к современной действительности и противопоставлены в этом смысле «Стихам о Прекрасной Даме». Это особенно заметно в стихотворении «Мне гадалка с морщинистым лицом...». В стихотворении этом встречаем характерный для цикла «Распутья» мотив бегства, в конечном итоге связанный с уходом поэта из мира Прекрасной Дамы в современную действительность. Герой убегает от «Нее» в город:

Там, бессмертною волей томима,  
Может быть, призывала Сама...  
Я бежал переулками мимо —  
И меня поглотили дома (I, 305).

В этом-то городе, «под темным крыльцом» (ср. контрастное: «крыльцо Ее словно палерть» — I, 299), поэт и встретил гадалку. В стихотворении «По берегу плелся больной человек...» «в дымящийся город везли балаган» (I, 311). В стихотворениях «Потеха! Рокочет труба...» и «С каждой весною пути мои круче...» цыганки гадают и поют в балагане, составляя неотъемлемую часть того же мира действительности, который сменил во втором томе лирики Блока гармонический, но отвлеченный идеал «Стихов о Прекрасной Даме».

Отношение Блока к этому новому для него миру в 1903—1905 гг. очень сложно. С одной стороны, как отмечают исследователи, в творчестве Блока именно сейчас появляется тема «резких социальных и бытовых контрастов» современной жизни<sup>38</sup>, ноты романтического «протesta и неприятия конкретной действительности»<sup>39</sup>. Но рядом идет и вторая, не менее важная линия — принятие мира, этой, посюсторонней действительности, отталкивание от мистики первого тома. Поэт все чаще ощущает красоту и привлекательность окружающего.

Правда, иногда это «примирение с действительностью» получало на первых порах (по контрасту с мироощущением «Стихов о Прекрасной Даме») характер полного принятия всякого земного бытия, независимо от нравственной сущности явлений и событий. Характерно, например, появление в «Распутях» и особенно в «Городе» и «Разных стихотворениях» второго тома произведений, где даже смерть рисуется в тонах «эстетизации» («День поблек, изящный и невинный...», «В голубой далекой спаленке...» и другие). Неизбежным результатом такого «всеприятия» была подмена этической оценки изображаемого «чисто» эстети-

<sup>38</sup> Орлов В. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956. С. 63.

<sup>39</sup> Тимофеев Л. И. Александр Блок. М., 1957. С. 58.

ческой — то «декаденство», которое Блок сам так остро чувствовал и так не любил впоследствии в своем творчестве 1903—1906 гг.

Однако бесспорный привкус этического релятивизма и эстетизации в ряде стихотворений «Распутий» и второго тома не должен закрывать от нас сильных сторон «принятия мира» в лирике этого периода. Прежде всего, поэт «принявший мир, как звонкий дар», принял не «действительность вообще». Предельно отвлеченному, обобщенному — «космическому» и пантеистическому — идеалу «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлена современная жизнь как имеющая некую положительную ценность «сама по себе», вне мистических абстракций. И хотя Блоку этого периода подчас кажется, что ценность земного мира только в его красоте, однако по существу дорога от «Распутий» к «Городу» вела к тем элементам конкретно-исторического мышления, которые будут так важны для Блока 1910-х гг. «Вечной» природе «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлен город — результат истории, то «сегодня», в котором поздний Блок увидит «зерна будущего».

Не менее важно и другое. Герой «Стихов о Прекрасной Даме», принципиально противопоставленный «людям», сменяется новым, всей душой ощущившим:

Есть лучше и хуже меня,  
И много людей и богов (II, 104).

Герой «Распутий» и второго тома постепенно все больше сближается с людьми, ощущает нерасторжимое единство своего «я» и народа.

И, наконец, именно в 1903—1906 гг. в поэзии А. Блока усиливаются антиаскетические настроения. Хотя поэтический идеал Блока и в «Стихах о Прекрасной Даме» ни в коей мере не сводится к прославлению аскетизма, самоотречения, однако он все же мыслился как противопоставленный «грубым» земным страстиам. В период преодоления соловьевской «догматики» Блок учится видеть красоту земных чувств и эмоций, не озаренных «небесным» огнем и все же имеющих право на существование и достаточно прекрасных сами по себе.

Прославляется земная, чувственная страсть:

Всем, раскрывшим пред солнцем тосклившую грудь  
На распутьях, в подвалах, на башнях —  
                                                                                 хвала!  
Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь —  
Наши гимны, и песни, и сны — без числа! •  
                                                                                               Золотая игла!  
Исполинским лучом пораженная мгла!  
Опаленным, сметенным, сожженным дотла —  
                                                                                                         хвала! (II, 152)

Представление о необходимости нравственных догм и нравственного самоограничения, никогда не бывшее органическим для Блока, но оказавшее на него в 1900—1902 гг. некоторое влияние, теперь сменяется идеалом воли, безграничной свободы личности:

...Да буду я — царь над собой...

...Я сам свою жизнь сотворю,  
И сам свою жизнь погублю,  
Я буду смотреть на Зарю  
Лишь с теми, кого полюблю (II, 104).

Но совершенно неверно было бы видеть в этих и подобных стихотворениях только этический релятивизм, индивидуализм. Напротив: именно теперь образы героев ярких, красочных постепенно сливаются в сознании Блока с образом народа:

Я думал о сбывающемся чуде (...)  
А там, наточив топоры,  
Веселые, красные люди,  
Смеясь, разводили костры (I, 271).

...Были улицы пьяны от криков,  
Были солнца в сверканы витрин,  
Красота этих женственных ликов!  
Эти гордые взоры мужчин!  
Это были цари — не скитальцы!  
и т. д. (II, 159)

В этом-то мире земной, сегодняшней жизни находят объяснение и образы цыган.

С одной стороны, они связаны с представлением о сегодняшнем мире как роковом, несущем в себе проклятье и гибель:

Потека! Рокочет труба,  
Кривляются белые рожи,  
И видит на флаге прохожий  
Огромную надпись: «Судьба»...  
...Гаданье! Мгновенье! Мечта!..  
И, быстро поднявшись, презрительным жестом  
Встряхнула одеждой над проклятым местом,  
Гадает (...) и шепчут уста (II, 66).

Вместе с тем образ цыганки — «гадалки смуглее июльского дня», ее «быстрых, смуглых рук», ее слов «слышаще звуков Моцарта» — это образ яркой красоты. Стихотворение можно было бы истолковать как полностью романтическое, построенное на воспевании роковой страсти, судьбы, проклятия, если бы не своеобразное истолкование этих понятий в лирике Блока, не весь поэтический контекст второго тома. В общем же контексте лирики этих лет и «гадалка смуглее июльского дня» — образ, близкий к образу «вольной девы в огненном плаще», кометы и т. д., — не противопоставлена (в отличие от Прекрасной Дамы) миру жизни действительной, а составляет его часть, такую же сложную, противоречивую, как и он сам. Поэтому, хотя романтическая традиция и важна для осмыслиения образа цыганки-«судьбы» (непостижимой, таинственной, овеянной своеобразной «мистикой повседневности»), но отсутствие типично-романтической антитезы «будней» и «поэзии» выводит эти стихотворения из рамок данной традиции.

Интереснее «цыганская тема» раскрывается в «По берегу плелся больной человек...». Хотя хронологически это стихотворение предшествует рассмотренному выше, но, художественно многогранное и глубокое, оно предваряет те образы цыганок, которые появятся в творчестве Блока позже, в 1907—1909 гг.

В стихотворении четко противостоят друг другу два мира: «больного человека» и «цыган».

«Больной человек» страдает: «по берегу плелся больной человек», он «стонал», «подбежал, ковыляя, как мог», «и сам надорвался и pena у губ» (I, 311) — и умирает.

Миру страдания и смерти противостоит мир цыган. Это мир красоты («красивых цыганок», «цыганочка смуглую руку дала»), веселья и бурных страстей («пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег»). Это — как видно из заключительной строфы — мир искусства и свободы («И с песней свободы везла до села...»).

Итак, на одном полюсе — страдание и смерть, на другом — красота и сила свободной жизни. При этом — что очень важно для Блока — и тот, и другой миры — земные, «здешние», это как бы разные стороны одной и той же многогранной и многоликой жизни. Очевидно и другое: из этих двух миров бесконечно более притягателен для Блока мир цыганский, сильный, яркий и радостный. Страдания «больного человека» не вызывают особого сочувствия. Стилистическая окраска столь далеких от лексики «Стихов о Прекрасной Даме» слов, как «плелся», «тащился», «ковыляя», скорее пренебрежительная, чем сострадательная. Ощущение смерти совершенно слаживается ликующей «песней свободы» цыган. Да и сама смерть лишена трагизма, поскольку все изображается эстетизированно, декоративно:

Цыганка в телегу взяла его труп.  
С собой усадила в телегу рядом,  
И мертвый качался и падал ничком.

Что же перед нами — декадентский субъективизм, холодное пренебрежение к страданию и гибели, прославление «красоты, несмотря ни на что» (Д. С. Мережковский)? И да, и — в основном — нет. Да — потому что вопрос о ценности человека еще не стоит перед поэтом во всей остроте, потому что смерть в стихотворении эпизодична и мало-значима, а манивший мир «красивых цыганок и пьяных цыган», разумеется, весьма далек даже от «Истины и Добра» Прекрасной Дамы. Страдание не облекается сочувствием, скорее отталкивает безобразием, — красота притягательная и без доброты...

Но стихотворение отнюдь не умещается в подобную трактовку; оно неизмеримо глубже декадентской «эстетизации зла» и далеко ее перерастает.

Прежде всего обращает на себя внимание характеристика «больного человека». В маленьком (16 строк) стихотворении, где особо значима каждая деталь, дважды повторяется, что «больной человек» тащит куль: «рядом тащился с кульком человек», он «бросил в телегу тяжелый кулек». Если пытаться «рационально» расшифровать сюжет, то, собственно, куль и есть причина гибели человека:

...бросил в телегу тяжелый кулек,  
И сам надорвался, и пена у губ.

Другая деталь в характеристике героя — «село», третья — «жена». Итак, жалкий, страдающий и погибающий от невозможности расстаться с «тяжелым кульком» человек — это селянин, обладатель неведомой нам собственности и законной жены. Жалкая жизнь оказывается жизнью собственника, «мещанина».

Однако антимещанская окраска стихотворения еще не определяет полностью позиции Блока. Ведь «критику» мещанства можно было найти и в творчестве Д. С. Мережковского, и в поэзии Ф. Сологуба. Под флагом антимещанства в конце XIX — начале XX в. нередко шла проповедь ницшеанского «сверхчеловека», декадентской или традиционно романтической исключительной личности. Если к этому прибавить, что

мещанству в этих случаях всегда противостоит герой сильный и красивый, то сходство со стихотворением Блока получится как будто бы полное. С другой стороны, однако, мы видели, что противопоставление безволия и энергии, скуки и яркости, серости и красоты могло иметь и глубоко демократический смысл и характеризовало даже раннее творчество М. Горького. Где же критерий, водораздел ницшеанских и демократических тенденций в изображении «прекрасного и сильного человека» и по какую сторону его находится стихотворение А. Блока?

Поскольку основополагающей для русского демократизма XIX в. являлась мысль о «человеке и его счастье» (Добролюбов) как высшей ценности, а о народе как о сумме личностей, повторяющей в своей совокупности свойства входящих в него индивидов, поскольку, по-видимому, основным различающим признаком является то, в каком отношении находится «сильная и прекрасная личность» и народ, масса. Для декадента (как и для традиционно-романтической точки зрения) эти понятия решительно противопоставлены. Сильная и прекрасная личность может даже любить народ, жертвовать собой во имя его интересов, но по природе своей она неизмеримо выше серой и пошлой толпы<sup>40</sup>. С этим связано и другое: «сильная личность», как правило, проецируется на автора, является если не прямо лирическим «я», то, по крайней мере, его романтико-субъективистским alter ego.

Ничего подобного в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» мы не находим. Яркость, красочность, страсть и веселье характеризуют здесь не обособленную личность, а именно народ — цыган как целое. Не случайно в начале стихотворения дается коллективный портрет «красивых цыганок и пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег». Дальше с этим «хором» сопоставляются два героя, находящиеся, однако, в совершенно разном к нему отношении: «цыганка» — часть хора, народа, человек с кульком — его антипод. Строки стихотворения постоянно переносят нас от цыган и цыганочки к «больному человеку» и назад, создавая целую серию антитез, особенно подчеркиваемых анафорой:

И сыпали шутки, визжали с телег  
И рядом таился с кульком человек —

и т. д., вплоть до заключительного:

И с песней свободы везла до села,  
И мертвого мужа жене отдала.

В целом контраст, на котором построено стихотворение, может быть охарактеризован так. Мир уныния, болезни, смерти — это мир, противостоящий народной жизни, мир отдельности, собственности («больной человек» — владелец кулька, а, мертвый, он — сам «собственность» жены). Мир страстей, веселья, красоты и свободы — это мир народный. Народ — совокупность ярких личностей, а яркая личность — часть «хора». При этом совершенно бесспорно и то, что при всей

<sup>40</sup> Может быть (хотя для рассматриваемой эпохи и не очень характерен) и иной поворот темы, как будто бы противоположный описанному: сильная и яркая личность осуждается от имени «сверхличностного» народного начала (позднепримитивистская поэзия, Ф. М. Достоевский). Но и здесь сохраняется неизменной сама антитеза и представление о родственности индивидуального и индивидуалистического начал в человеке.

большой близости самому Блоку последнего мира, он никак не отождествляется в стихотворении с лирическим голосом автора (первые попытки Блока слить свой голос с голосом народа или человека из народа относятся к более позднему времени — к «чердачному циклу» 1906—1907 гг.). Оба контрастных мира — вне авторского «я», но и не в мистическом мире идей — это контрасты разных укладов жизни, раскрытые как контрасты характера и по-разному оцененные автором.

В результате получается, что объективно (разумеется, речь идет здесь лишь об объективном сходстве!) «человек с кульком» оказывается ближайшим родственником крестьянина, осмеянного Макаром Чудрой, а «цыганская тема» — родственной тем идеалам молодого Горького, в которых сказалась его связь с демократической литературой XIX в.

Разумеется между «цыганской темой» у Блока 1903—1905 гг. и исследуемой традицией было и множество коренных различий. Очевидно, что социальное мышление было в те годы совершенно чуждым Блоку, отдельные его элементы проникали в поэзию стихийно, сосуществуя с настроениями этического безразличия, эстетизации.

Но любопытно и другое: демократическая традиция, вплоть до молодого Горького, связывала положительные образы цыган с патриархальным идеалом. Для Блока 1903—1905 гг. цыганская тема с этим идеалом не связана; напротив, мы уже говорили, что образы цыган возникают в кругу тем и проблем, навеянных сегодняшней жизнью, так или иначе переплетающихся с мотивом города. В этом смысле ранние стихотворения подготавливают «цыганские мотивы» третьего тома.

В дальнейшем «цыганская тема» в поэзии А. Блока претерпевает ряд интересных изменений.

Хотя дать точную хронологию этих изменений попросту невозможно без насилия над реальной эволюцией лирики Блока, мы можем все же выделить две основных линии, по которым шло развитие темы. Первая особенно четко видна в 1906—1908 гг., когда Блок начинает испытывать мощное воздействие демократических идей и настроений. Это — время появления в его записных книжках знаменательных раздумий о величии человека, «маленького и могучего», которого замечают реалисты и не хочет видеть декаданс<sup>41</sup>. Это — время, когда в записях Блока все чаще начинают мелькать имена Л. Толстого, Н. А. Добролюбова, Г. Успенского и других ведущих представителей русской демократической мысли XIX в., когда поэт мечтает о журнале в традициях «Современника», интересуется творчеством М. Горького и т. д., время, которое завершается циклом блестящих статей о народе и интеллигенции — произведением наиболее близким к поэзии Блока периода «Двенадцати».

Одним из центральных представлений русского демократизма XIX в., воспринятых А. Блоком и сыгравших важнейшую роль в преодолении субъективистских и индивидуалистических настроений поэта, было представление о «прекрасном человеке», от природы могучем и достойном счастья, но лишенном его в «позорном строе» современной действительности. В это время сам характер героини-цыганки не очень сильно меняется по сравнению с «По берегу плелся большой человек...»: та же страсть, красота, причастность к миру искусства (песня, пляски), свободолюбие. Но если раньше образы цыган возникали в ряду явлений

<sup>41</sup> См.: Записные книжки Александра Блока, Л., 1930. С. 71.

современного города, то теперь они связываются с размышлениями о «природе человека», реализуемой в обстановке условно-«естественной» жизни народа и утрачиваемой в «городе». Блока все больше приковывает к себе бескрайний мир вольных степей — родина «естественного» человека.

Эти настроения впервые особенно ярко отразились в статьях 1906 г.: «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.), «Безвременье» (октябрь 1906 г.), «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.), где последовательно проводится мысль о первобытной, патриархальной жизни народа как о единственной настоящей, подлинной ценности.

Жизнь эта неотделима от природы — современная жизнь бездной отделена от нее: «Для нас — самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них — согласие с природой исконно и безмолвно» (V, 36). Связь с природой делает душу первобытного человека «гармоничной» (V, 48), мир для него нечто «единое и цельное» (V, 36); Современный же человек разорван, дисгармоничен, сегодняшние люди «стали суеверны и бледнолицы (...). Они утратили понемногу, идя путями томления, сначала бога, потом мир, наконец самих себя» («Безвременье» — V, 68). Полная, диаметральная противоположность древнего и современного человека, их враждебность не просто констатируется поэтом (ср. слова о «тех преследованиях, которые христианская церковь и государство всюду и всегда применяли и применяют к народной старине» — V, 42). Она и четко оценивается (что очень важно как показатель отхода от релятивизма, «анормативности» мышления «Распутин» и «Города»). Все связанное с народом, с патриархальной жизнью — прекрасно, все современное — отвратительно и гадко: «...мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки — города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки, только поменьше: сидят, жуют, строчат...» (V, 68). А вот портрет «детей природы», прямо названных «настоящими людьми» («Девушка розовой калитки и муравьиный царь»): «Где-то в тайгах и болотах живут настоящие люди, с человеческим удивлением в глазах, не дикии и не любопытные этнографы, а самые настоящие люди. Верно, это — самые лучшие люди» (V, 94).

В ряду этих-то героев стоят и «цыганские образы» лирики 1906—1909 гг., так как Блок этих лет считает национальные различия неизмеримо менее важными, чем исторический контраст патриархальной и современной жизни: «Сравнение текстов открывает поразительное сходство заклинаний, чародейских приемов, психологии магов у всех народов» (V, 63). Ср. также в стихотворении «Русь» слова о России,

Где разноликие народы  
Из края в край, из дола в дол  
Ведут ночные хороводы  
Под заревом горящих сел (II, 106) —

где «горящие села» подчеркивают исконную вражду «разноликих народов» к оседлости и государственности.

В лирике Блока все эти настроения впервые особенно четко выразились в стихотворении «Прискакала дикой степью...» (21 октября 1905 г.). Героиня этого стихотворения — не цыганка, судя по славянскому имени (Млада) и такой детали внешнего облика, как «рыжая коса».

Но по общему смыслу этого образа, по тональности его он полностью совпадает с тем, что Блок через год связывает с «цыганской темой».

Герониня стихотворения — дитя «вольной воли», дикая, страстная, сильная своей «страшной красотой». Образ этот в какой-то мере перекликается с цыганкой из стихотворения «По берегу плелся больной человек...». Но в последнем рисуется только облик и поведение самих героев. В стихотворении «Прискакала дикой степью...» Блок рисует свою герониню на фоне ярко своеобразной жизни: внутренний облик геронини неотделим от этого фона:

Прискакала дикой степью  
На вспененном скакуне...  
(...) Не меня ты любишь, Млада,  
Дикой вольности сестра! (II, 86)

В стихотворении, прежде всего, любопытен интерес к жизни геронини, представление о важности внешних форм ее существования для обрисовки ее характера. Не менее важно и то, что эта жизнь противопоставлена современной как свобода — тюрьме, как вольная радость, искусство — жалкому прозябанию заключенного:

Долго ль будешь лязгать цепью?  
Выходи плясать ко мне!

Если в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» цыгане неотделимы от «дымящегося города», от балагана, то здесь герониня живет «в степях, среди тумана», и от всей ее жизни веет древностью, народными преданиями:

Любишь краденые клады,  
Полуночный свист костра!

Противопоставление дикой, вольной цыганки и современной жизни встречаем и в записных книжках А. Блока. Воспроизведя несколько пошлых разговоров и сцен из окружающей жизни, поэт добавляет: «А вчера представилось (...). Идет цыганка, звенит монистами, смуглa и черна, в яркий солнечный день — пришла красавица ночь»<sup>42</sup>. Дальше следует характеристика, вполне применимая и к цыганкам в стихах 1903—1905 гг.: «Идет сама воля и сама красота»<sup>43</sup>. Но есть и еще одно существенное отличие (кроме отмеченного выше противопоставления «цыганки» городу) от ранних стихов. Заключительные слова записи, чувство преклонения перед красавицей вводят этот образ в ряд, связанный с поэтическим идеалом Блока 1906—1909 гг.: «И все встают перед нею, как перед красотой, и расступаются (...). Ты встань перед ней прямо и не садись, пока она не пройдет»<sup>44</sup>. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908) этот образ цыганки так же, но, пожалуй, еще более резко противостоит мещанской жизни современников: «Расступитесь. Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь, вот здесь воскресным вечером, в желтой летней пыли, щелкаете орешки, лущите подсолнухи, покупаете зеркальце на уличном лотке, чтобы стать краше и нравиться милому. Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных

<sup>42</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 73.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же.

очах (...). Вам должно встать и дать ей дорогу, и тихо поклониться» (II, 373). Легко заметить, насколько сильно отличается этот страстный, земной идеал от яркого, но несовместимого с «чисто» земными страствами, полу воздушного и мистически-возвышенного образа «Девы-Зари-Купины». Но не меньше отличие его и от большинства образов «Распутий» и «Города», где, собственно, всякая «нормативность» мышления порой исчезала, уступая место сложному, нерасчлененному чувству «жгучих и горестных восторгов» бытия<sup>45</sup>, принятия сегодняшней жизни. И хотя не все явления этой жизни однозначны, одинаковы для поэта (пример тому — два мира в стихотворении «По берегу плелся больной человек...»), однако никакого целостного нормативного сознания в лирике Блока 1903—1906 гг. обнаружить нельзя было. Основной пафос ее противоположен нормативности, так как строится на преодолении соловьевской догматики. Отсюда — те элементы стихийного историзма, о которых мы уже говорили и которые пронизывают весь цикл «Город».

Однако в дальнейшем общие условия литературной жизни тех лет поставили Блока перед необходимостью выбора, исход которого во многом был предрешен. Развитие элементов историзма в этот период вело к художественному методу горьковских «Врагов» и «Матери» — к позициям, от которых Блок тех лет был весьма и весьма далек. От Незнамок и карликов блоковского «Города» до реальной картины классовой борьбы расстояние было слишком большим. Но вне реализма историзм превращался в свою противоположность — во «всеприятие», в примирение с сегодняшним днем истории. Ему Блок отдал известную дань, но, сыграв положительную роль в годы преодоления соловьевского мистицизма, такое «всеприятие» могло стать тормозом в дальнейшей эволюции поэта. Между тем реальное развитие блоковской поэзии шло как раз по линии нарастания все более резкого неприятия «страшного мира» русской действительности.

Понятно, почему в эти годы Блок избирает иной путь, его «неприятие» современности, впитав воздействие демократического «антропологизма», начинает сочетаться с представлением о том, что несправедливому современному строю может быть противопоставлен идеал «нормального» бытия, соответствующего природе человека, извлекаемого из «субстанции» народной жизни, потенций национального характера. Здесь-то и возникает новая трактовка образа цыганки. В нем подчеркнуты черты контрастности по отношению к «позорному строю» современности и свойственные демократическому сознанию XIX в. элементы нормативности.

Д. Д. Благой отметил характерную особенность этого образа: «цыганское» в поэзии Блока не противостоит русскому национальному характеру, а сливаются с ним<sup>46</sup>. Однако не вполне мотивирован идущий от В. Княжнина вывод, что такое слияние порождает лишь одну линию — линию русского романтизма. Именно в 1907—1909 гг. особенно отчетливо видно отличие блоковской трактовки «цыганской темы» от романтической: сильная и яркая личность — не антитеза «толпе», а дочь народа; противостоит она не началам общественным, социальным как таковым, не прин-

<sup>45</sup> Блок А. Вместо предисловия к сборнику «Земля в снегу» (II, 372).

<sup>46</sup> Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев. С. 147. Там же интересно прослежены образы и мотивы, в которых «цыганское» и «русское» национальные начала сливаются: тройка, степь, «платок узорный» и т. д.

ципу общественности, а современному буржуазному городу и мещанскому прозябанию<sup>46а</sup>, потому образ цыганки и раскрывается в эти годы не только в лирике, но и в статьях и в драме; с ним связаны определенные, хотя и не совсем четкие, социальные концепции, мысли о народе и его роли в истории.

Очень часто в эти годы Блок прямо противопоставляет народную точку зрения на жизнь романтическому миропониманию. Для народной поэзии «прекрасны и житейские заботы и мечты о любви, высоки и болезнь и здоровье и тела и души. Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она — прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и „низкого“» («Поэзия заговоров и заклинаний» — V, 52). «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» также строится на контрасте. С одной стороны — высокий и недостижимый идеал немецкого романтизма (который на деле оказывается сознанием бюргерства: «Далекую ищи, но далекая не приблизится. Придет к тебе — тонкая хорошенъкая дочь привратника. Лыняные будут у нее косы, и она изыкальным голосом расскажет тебе, где продаются самые свежие булки и сколько детей у бургомистра (...). И ты примешь ее за далекую, и будешь целовать ее, и откроешь булочную на Bürgerstrasse. Она будет за прилавком продавать самые свеженькие булки и приумножит светленькие пфенниги» — V, 88). С другой стороны — русский путь поисков идеала, который ведет не в заоблачные дали романтизма, а «вниз», к «роевой жизни»: к «муравьиному царю», к народу, к земле. Идеал народа, таким образом, противоположен романтическому, который оказывается одной из форм исторически сложившегося, разорванного, в конечном счете — мещанского сознания.

«Цыганская тема» для Блока 1906—1908 гг. связывается с интересом именно к «естественной» жизни патриархального народа. Образ цыганки приобретает характерные для демократического сознания черты нормативности: это — человек, каким он и должен быть. Раньше действия цыганки были вне этической оценки — теперь они «прекрасны». Рядом с этим идет и резкая антитетичность образа цыганки и образа современного человека.

Наиболее отчетливо эти настроения отразились в «Песне Судьбы» (1909), где, как уже отметил Д. Благой, Фаина — русская раскольница — одновременно и «цыганка».

Здесь уже не намеками лирического стихотворения, а прямо и детально раскрыты те черты «цыганского» характера, которые противопоставляют Фаину современному городу. Эта «цыганка» (IV, 129) прекрасна, она — страстная и сильная натура, презирающая буржуазную мораль, слабость и безволие современного человека:

Над красотой, над сединой,  
Над вашей глупой головой —  
Свисти, мой тонкий бич! (IV, 129)

«Разве Вы — мужчина?» — презрительно кричит она Спутнику (IV, 143).

<sup>46а</sup> Равным образом и красота героини — ее признак, особенно существенный для Блока, — не дает сама по себе оснований говорить о романтической традиции: красота здесь не противостоит ни понятию «безобразие действительности», ни понятию «безобразная серая масса». Контраст здесь совершенно иной: «красота вольной жизни народа — безобразие жизни узников современной „тюрьмы“».

Фаина требует от человека не слов, а дел, — эта черта героини связывается в сознании Блока в конечном итоге с потребностью полного переустройства жизни. Фаина гневно кричит «современному человеку», Герману: «Я бью тебя за слова! Много ты сказал красивых слов! Да разве знаешь ты что-нибудь, кроме слов?» (IV, 163) — и тут же ее потребность в реальной, полнокровной жизни раскрывается как жажда бури, пожара: «Даль зовет! Смотрите — там пожар! Гарью пахнет! Везде, где просторно, пахнет гарью!» (IV, 143), она страстно молит «мать-землю»: «Родимая! Родимая! Бури! Бури!» (IV, 145). Так народное начало, прекрасная, гармоническая дочь народа, оказывается связанный с мечтами поэта о коренном преображении современной жизни. Так идеал, уходящий корнями в прошлое народной жизни, в патриархальную древность, оказывается связанным с будущим России — России народной.

Так же трактуется образ цыганки и в статье «Безвременье». Здесь речь идет о путях выхода из современной «паучьей» жизни. Выход найден в уходе в народ, в бескрайние поля России. В этом нетрудно заметить влияние характерного для прогрессивной, демократической (допролетарской) мысли представления о том, что выход из несправедливого современного строя — в возвращении к «естественным» нормам исконной народной жизни. И вот на этом-то выюжном пути, трудном пути вперед к истокам жизни, и возникает среди метелей Родины образ цыганки.

«Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен звенит, чей голос сливаются с песнями выюги, зовет в путь бесконечный» (V, 72). С этим образом цыганки оказывается связанной и героиня приведенного здесь же стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже...», у которой тоже есть и «взлетающий бубен метели», и возникающее «из кружев лицо», и «вьюжные трели» и которая тоже связана с поэтическим идеалом Блока этого периода: она — «от века загаданный друг» поэта (V, 72). Но через это стихотворение (как и через песню Фаины в «Песне Судьбы») протягивается мост к циклу «Фаина», ко всему тому, чем наделяло поэтическое воображение Блока Фаину, — Н. Н. Волохову — «цыганку» и «русскую душой» одновременно.

Но Фаина, как и Млада, неразрывно связана не только с русским национальным характером, но и с народным образом жизни. В пьесе детально, несколько раз рассказывается о ее жизни в деревне (IV, 115—117, 139, 144 и др.). И вновь звучит столь важный для понимания «цыганской темы» мотив: яркая цыганка Фаина — дочь народа; тусклость, безликость современных людей — следствие отклонения современной жизни от ее естественных, воплощенных в народной жизни норм. Блок подчеркивает эту мысль своеобразной композицией (обратной тому, что мы видели в стихотворениях первого тома), в которой понятия «народ» и «толпа» становятся полярными: дитя народа, яркая Фаина — в пьесе — одна, прекрасная и неповторимая. А сегодняшние «отдельные» люди, собственники — серая и безликая толпа. Фаина смело и решительно противопоставляет себя, свои настроения окружающим — городская «толпа» говорит безликом хором:

«Старичок:

...Вы убедитесь воочию, сколь неутомима деятельность человеческого ума.

Толпа:

Ума! Ума!

*Старичок:*

И сколь велика сила человеческого таланта...

*Толпа:*

Талант! Таланта! О-го-го!» (IV, 123)

Или («интеллигентный» вариант той же «толпы»):

«Знаменитый писатель;

...Да здравствует красота!

*Все* (ревут):

Да здравствует красота! Да здравствует Иван Иванович!» (IV, 132).

Однако подобный прием не только не отражает романтической конструкции поэтического сознания, но, по сути, полемичен по отношению к нему: героиня противопоставлена современной «толпе» именно потому, что связана с «настоящим» народом.

Но образ Фаины в «Песне Судьбы» связан не только с представлением о «настоящей» жизни, о субстанции народного характера. Кроме Фаины прошлой и Фаины будущей, в пьесе есть и Фаина настоящая: шантанная певица, исполняющая «общедоступные куплеты» с пошлыми словами. Фаина — сегодняшняя Русь, сопровождаемая загадочным спутником — Витте, по словам Л. Д. Блок<sup>47</sup>. Фаина-Русь, великая в своих возможностях, сегодня сама еще не знает истинных путей, ищет, но не находит Жениха, изменяет ему с ей самой ненавистным «спутником». И здесь начинает распутываться тот новый круг проблем, с которыми связан третий — последний — этап в развитии «цыганской темы» у Блока. Этот последний этап тоже не дает однолинейного решения интересующих нас вопросов. Как увидим ниже, лирика 1909—1911 и 1912—1913 гг. будет существенно различаться пониманием «цыганского». Необходимо учитывать и то, что в живой хронологии творчества всякого писателя (а Блока в особенности) рамки отдельных «периодов» неизбежно оказываются размытыми. Типологически разные (в динамике развития поэта) произведения на самом деле часто оказываются синхронными. Но тем не менее, поскольку эволюция художника — не фикция, мы можем по ряду наиболее общих признаков говорить о 1910-х гг. как о целостном периоде в развитии «цыганской темы» у Блока.

Демократически-«антропологическое», гуманистическое мышление, оказавшее заметное влияние на все творчество Блока, никак не могло, однако, стать ведущим в его мироощущении. Причин для этого было более чем достаточно: демократизм уже больше десяти лет как перестал быть ведущей формой общественного сознания; антропологический материализм с его метафизической нормативностью все яснее обнажал в век диалектики свою наивность; все ясней становилась и нежизненность, антиисторичность патриархальных идей. Да и сам характер блоковского таланта в те годы был уже отнюдь не таков, чтобы поэт остановился на нормативной, устойчивой антитезе «естественной природы человека» и ее искажения в современном обществе.

Блок все исклоннее идет к истории, к сегодняшнему дню Родины, к познанию закономерностей сложной и противоречивой реальной жизни.

Но это уже не были зыбкие очертания современности, преломленной через призму «мистицизма в повседневности» «Распутья» и «Города». Чувство «нераздельности» сложнейших противоречий жизни неотделимо теперь от ощущения «неслияности» — поэт уже не может покрыть добро и зло

<sup>47</sup> Медведев П. В лаборатории писателя. Л., 1960. С. 242.

единным флером красоты, «дымноизого обмана». Счастье и горе человека в современной действительности — уже не предмет «эстетизации» в стихах поэта, впитавшего воздействие Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого. Острая потребность видеть Родину, народ прекрасными и счастливыми, «негодование» и призыв к революционному «возмездию», «угрюмство» при взгляде на Россию сегодняшнего дня и светлая надежда на будущее — все эти противоречия Блок теперь и не думает примирять. Наоборот: именно в показе этих противоречий действительности — сила позднего Блока.

Но теперь противоречия эти не расчленяются наивно и механически на «естественное» и «современное» в человеке.

Именно в современности, в самом «страшном мире», надо было найти силы для его преодоления. И современность, современник занимают все более важное место в лирике А. Блока.

Свой новый, более историчный взгляд на жизнь (отразившийся в третьем томе лирики) Блок определяет в записной книжке 3 июля 1911 г.: «Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко!»<sup>48</sup> Вот с этой-то мыслью о сложности сегодняшней жизни, о переплетении в ней «страшного и прекрасного»<sup>49</sup> и связываются «цыганские образы» в творчестве Блока этих лет. Не случайно размыщение о страшном мире идет после такого рассказа: «Вчера в сумерках ночи на Приморском вокзале цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, покрытые кольцами»<sup>50</sup>.

Художественная природа «цыганских» образов третьего тома сложна. Исследователи указывают на романтические традиции, особенно очевидные в стихотворениях с романскими интонациями. Действительно, центральное настроение лирики третьего тома, особенно заметное в «цыганских» стихотворениях, — чувство «нераздельности» «страшного и прекрасного» в жизни — ведет к традициям романтической лирики, впервые внесшей в русскую поэзию ощущение единства, разорванной и противоречивой цельности бытия. Однако пристальный взгляд на художественную структуру лирики Блока 1910-х гг. приводит к выводу о том, что связи с романтизмом здесь — не единственное. Очень часто с традициями романтизма связана тема, но не ее осмысление (это мы увидим, когда будем говорить о мотиве любви-страсти в лирике третьего тома). Часто встречаемся мы и с тем, что сам Блок в публицистических и теоретических высказываниях осмысливает какие-то важные особенности своих произведений в терминологии романтической, хотя в его творчестве эти особенности имеют иной смысл (таково, например, представление Блока об интуитивном, стихийном характере творчества, на деле оказавшееся в 1910-х гг. отказом от всех известных ему буржуазно-либеральных «теорий», но никак не от познания социального мира и его законов). В целом можно смело утверждать, что традиции Гоголя, Достоевского, Некрасова и Л. Толстого в третьем томе лирики А. Блока претворены не менее органически, чем романтические, и ощущаются не менее заметно. Действительно, для романтической лирики (как и для

<sup>48</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 154.

<sup>49</sup> Дневник Александра Блока, 1911—1913, Л., 1928. С. 36.

<sup>50</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 154. В. Н. Орлов связал этот эпизод с сюжетной канвой стихотворения «Седое утро» (см.: III, 573). М.; Л., 1960. Т. 3. С. 573).

Вл. Соловьева и для Блока «Стихов о Прекрасной Даме») основная антитеза: «небо» и «земля»; «я» и «не-я». Мир «я» противостоит миру социальному, «среде», или «я» растворяется в народе, теряя себя. Неповторимое художественное значение третьего тома лирики Блока — в том, что «герои» цикла повторяют в своем духовном облике, в своих интимнейших взаимоотношениях «кричащие противоречия» эпохи, впитывая их в себя<sup>51</sup>. Потому-то наиболее близким Блоку этого периода оказывается Аполлон Григорьев, в противоречивом творчестве которого неразрывно сплелись традиции позднеромантические и тот стихийный демократизм, который сближал его с реалистическим искусством.

«Цыганская тема» в лирике третьего тома имеет несколько поворотов. Первый связан с вопросом о путях и стремлениях лирического героя, «я». Цыганская тема здесь возникает в связи с одной из основных проблем позднего творчества Блока — с проблемой «народа» и «интеллигенции». Соотношение образа поэта и цыганки отчетливо выражено в строках из стихотворения «Седое утро», не вошедших в канонический текст:

Любила, барин, я тебя...  
Цыганки мы — народ рабочий (III, 572).

Герой блоковских стихов, погружаясь в «темный морок цыганских песен», в «плоцелуев бред», сливается с народной стихией. Приблизительно так же осмыслилась и любовь Германа к Файнे. Однако здесь есть и существенное различие. Герои «Песни Судьбы» стремятся к «окончательной» встрече, для которой Герман еще не созрел. Герой лирики третьего тома погружается в стихию сегодняшней народной жизни, так как иного пути в завтра он не знает. А поскольку сегодняшняя народная жизнь — это и есть «страшный мир» в его противоречиях, то слияние с ним для лирического героя третьего тома есть вместе с тем разрыв с «красивыми уютами» прошлого. Герой приобщается к народу в его страдании, быть может, — гибели, и сам он при этом «опускается». Но его «опускание» — это одновременно «возмездие» и укор виновникам «позорного строя». «Человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир», — писал Блок в 1911 г. в плане продолжения «Возмездия» (III, 465). «Опусканье» героя — форма протеста. В этой мысли А. Блока, по-видимому, особенно укрепил «Живой труп» Л. Толстого, постановка которого произвела на Блока очень сильное впечатление<sup>52</sup>. «Падение» Феди — неразрывно связанное с «цыганщиной» — сам Протасов, как известно, мотивирует так: «Всем ведь нам в нашем

<sup>51</sup> Можно сказать, конечно, что и любой герой любого романтического произведения объективно отражает какие-то черты человека эпохи, его внутреннего мира. Это бесспорно. Но в задание поэта-романтика входит нечто совершенно иное — создание образа, не «детерминированного» средой, эпохой, а противопоставленного им. Поэтическое мышление Блока третьего тома включает в себя представление о том, что и лирическое «я» автора, и другие образы цикла погружены в эпоху и определены ею. Блок 1910-х гг. не всегда рисует развернутую картину «среды» как первопричины характера (хотя именно этот принцип лежит в основе и «Возмездия», и «Розы и креста», и многих стихотворений третьего тома). Но «среда», эпоха постоянно присутствуют в художественном сознании Блока и отражаются в структуре его лирики: противоречия эпохи претворяются в контрасты характеров и взаимоотношений героев стихов.

<sup>52</sup> См.: *Дневник* Александра Блока, 1911—1913. С. 92.

круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно (...). Второй — разрушать эту пакость, для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье — забыться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал<sup>53</sup>. Почти как поэтический пересказ этого монолога, как повторение мыслей о «трех путях», звучит и блоковское:

Дай гневу правому созреть,  
Приготовляй к работе руки...  
Не можешь — дай тоске и скуче  
В тебе копиться и гореть... (III, 93)  
  
Пускай зовут: *Забудь, поэт!*  
*Вернись в красивые уюты!*  
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!  
Уюта — нет. Покоя — нет (III, 95; курсив А. Блока).

И герой лирики Блока, как Федя Протасов, часто «опускается», не в состоянии «приготовлять к работе руки». И, как Федя, «опускаясь», он встречает на пути цыганку — в «цыганщие» «визг», дисгармония и радость жизни оказываются антитезой «ложивых» «уютов».

«Цыганское» начало — это не только разрыв с «уютами», но и выражение в характере человека живой, подчас трагической сложности современной жизни. К 1910-м гг. относится и набросок пьесы «Нелепый человек». Это — замысел произведения о человеке, в характере которого ярко видно русское национальное начало и — шире — начало «живое», человеческое. В герое пьесы все — «живое — богато — и легко и трудно — и не понять, где кончается труд и начинается легкость. Как жизнь сама»<sup>54</sup>. Как и в произведениях 1907—1909 гг., русское национальное начало нерасторжимо связано с «цыганщиной». Герой дается на фоне современной русской жизни: «Город, ночь, кабак, цыгане». И сами сложные противоречия в характере героя («постоянное опускание рук — все скучно и всё нипочем. Потом — вдруг наоборот: кипучая деятельность») — объясняются как «цыганщина в нем».

Итак, «цыганское» начало для Блока 1910-х гг. — поэтический синоним представления о сложной, противоречивой современной народной «стихии» (а не о «естественной» норме, воплощенной в патриархальной жизни «Руси»). Внутри этого общего представления возможны, однако, разные повороты темы. В 1909—1911 гг. — в период «Страшного мира» — в «стихии» акцентируется ее гибельность:

И коварнее северной ночи,  
И хмельней золотого аи,  
И любови цыганской короче  
Были страшные ласки твои... (III, 8)

Страшный мир! Он для сердца тесен!  
В нем — твоих поцелуев бред,  
Темный морок цыганских песен,  
Торопливый полет комет! (III, 163)

Опустись, занавеска линялая,  
На больные герани мои.  
Сгинь, цыганская жизнь небывалая,  
Погаси, сомкни очи твои!  
(...)

<sup>53</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 2. С. 261.

<sup>54</sup> Дневник Александра Блока, 1911—1913. С. 214.

Спалена моя степь, трава свалена,  
Ни огня, ни звезды, ни пути...  
И кого целовал — не моя вина,  
Ты, кому обещался, — прости... (III, 176)

С интонацией цыганского и «жестокого» романса тоже связывается настроение щемящей тоски по ушедшей жизни:

Жизнь давно сожжена и рассказана (III, 186).

Я пригвожден к трактирной стойке,  
Я пьян давно. Мне все — равно... (III, 168)

Уж не мечтать о нежности, о славе,  
Все миновалось, молодость прошла! (III, 65)

В стихотворении «Когда-то гордый и надменный...» «пляс» цыганки символизирует в основном ужас жизни современного человека:

...«Спляши, цыганка, жизнь мою».  
И долго длится пляс ужасный,  
И жизнь проходит предо мной  
Безумной, сонной и прекрасной  
И отвратительной мечтой...

Итог «ужасного пляса» — крах героя, его гибель:

О, как я был богат когда-то,  
Да все — не стоит пятака:  
Вражда, любовь, молва и злато,  
А пуще — смертная тоска (III, 194).

«Цыганщина» в творчестве Блока последних лет реакции — это добровольно избранная героем участь страдать и гибнуть вместе с народом. Но это и другое: в мертвой регламентированности автоматизированного бюрократического общества, в мире «мертвецов» и автоматов сама гибель от полноты жизни, «сгорание» — бунт полной сил и потому художественной, «артистической» натуры, которая не умещается в рамках мещанской регламентации.

Где-то около 1912 г. (в период начала нового революционного подъема, который был сразу чутко уловлен поэтом) звучание «цыганской темы» несколько изменяется.

«Цыганское» теперь — это вся жизнь, которая кажется уже не столь безнадежной.

Вновь (как и в лирике второго тома) цыганские образы ассоциируются с жаждой земной любви, страсти, права на «здесьнее», посюстороннее счастье.

Если в записи от 30 октября 1911 г. Блок вначале противопоставляет (в романтических традициях) «цыганское» и действительность («и нам опять нужна вся душа, всё житейское, весь человек. Нельзя любить цыганские сны, ими можно только сгореть»)<sup>55</sup>, то сразу же после этого следуют слова, где «цыганское» понимается именно как страстное и яркое (антоним «бескрылое») в современной жизни: «Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, всё житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское»<sup>56</sup>. Интересно, что сразу после этих слов идет

<sup>55</sup> Дневник Александра Блока, 1911—1913. С. 28.

<sup>56</sup> Там же.

знаменательный призыв: «Возвратимся к психологии»<sup>57</sup> — видимо, «цыганское» неразрывно сливается и с понятием о сложном внутреннем мире современного человека. Именно такое понимание «цыганщины» (не только гибель, но и красота жизни) становится устойчивым для Блока в эти годы. «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо и говорить надо так, чтобы равнодействующая жизни была истовая цыганская, соединение гармонии и буйства, и порядка, и беспорядка [...] (душа моя подражает цыганской, и буйству, и гармонии ее вместе)»<sup>58</sup>, — пишет Блок 29 марта 1912 г. и сразу же за этим объединяет «подражание цыганской душе» и путь к народу («хору»): «Я пою тоже в каком-то хору, из которого не уйду»<sup>59</sup>.

Но «цыганщина» для Блока — не только поэтическая характеристика сложности жизни и народной «стихии», к которой идет лирический герой третьего тома. Поскольку речь идет о сильной, страстной человеческой натуре, — из «хора», естественно, выделяется героиня-цыганка.

Иногда цыганка, цыганская песня — только фон, на котором развивается жизнь и страсть героя.

Визг цыганского напева  
Налетел из дальних зал,  
Дальних скрипок вопль туманный...  
Входит ветер, входит дева  
В глубь исчерченных зеркал (III, 11).

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала  
И, бросая, кричала: Лови!..  
А монисто бренчало, цыганка плясала  
И визжала заре о любви (III, 25).

Мой поезд летит, как цыганская песня (III, 221) и т. д.

Здесь образ «цыганки» выражает не выразимую словами, «стихийную» сущность отношений между основными героями стихотворений, которые, видимо, ощущаются тоже как «плоющие в каком-то хору», как включенные в стихию общенародной жизни (в духе Ап. Григорьева).

Но «цыганка» (и сама цыганская стихия) выступают и как самостоятельные герои многих стихотворений третьего тома. Здесь тоже можно отметить известное движение, развитие образа. В 1909—1912 гг. преобладает мотив роковой страсти — тема эта идет рядом с темой смерти (ср. цитированное выше стихотворение «Из хрустального тумана...»). Страстная мелодия «венгерского танца» расшифровывается как неизбежность гибели:

То душа, на последний путь вступая,  
Безумно плачет о прошлых днях (III, 244).

В страсти подчеркивается ее жестокость, враждебность двух душ, никогда не сливающихся друг с другом (ярче всего эти настроения отразились в цикле «Черная кровь», где трактовка темы страсти очень близка к «цыганским мотивам» тех лет).

В сложных, противоречивых настроениях этой страсти преобладают мрачные тона — то, что в критике (видимо, не очень точно) называется «вампиризмом». Господству черных тонов в жизни:

<sup>57</sup> Дневник Александра Блока, 1911—1913. С. 28.

<sup>58</sup> Там же. С. 92.

<sup>59</sup> Там же.

...От похмелья до похмелья,  
От приволья вновь к приволью —  
Беспечальное житье!  
Но низка земная келья,  
Бледно золото твое!  
В час разгульного веселья  
Вдруг намашет страстной болью,  
Черным крыльем воронье! —

соответствует и описание мучительной, губительной страсти:

Все размучен я тобою,  
Подколодная змея!  
Синечерною косою  
Мила друга оплетая,  
Ты моя и не моя...  
...Оплетешь меня косою  
И услышишь, замирая,  
Мертвый окрик воронья! (III, 173)

Рядом идет и другая тема: любовь-страсть как прекрасное и высокое противопоставляется «страшному миру». Так построено, например, стихотворение «Дым от костра струею сизой...». Стихотворению предшествует эпиграф из цыганского романа: «Не уходи. Побудь со мною...». Любовь здесь — антитеза «страшного мира»:

Подруга, на вечернем пире,  
Помедли здесь, побудь со мной,  
Забудь, забудь о страшном мире,  
Вздохни небесной глубиной (III, 258).

Обе эти линии («черной» любви и любви, противопоставленной «страшному миру») внутренне очень родственны. Во всех этих стихотворениях особенно явственно ощущимы влияния позднеромантической лирики (Полонский и другие): в основе — поэтическое повествование о «страстях», внешний мир в известной мере вынесен за скобки. Но и здесь — лишь в «значительной мере». Ведь «черная кровь» в героях — результат погруженности их в «страшный мир», жизни «на горестной земле», страшное дуновение которой чувствуется постоянно. С другой стороны, и контраст «страшного мира» и любви также не исключительно восходит к романтической традиции: в одном ряду\* с «печальною уладой» любви оказывается природа как то, что противостоит «позорному строю».

Все эти стихотворения предполагают мышление историческое. И герои, и пейзаж пронизаны ощущением сегодняшнего дня русской жизни. Идущее от романтической традиции мышление оксюморонами («сумрак дня», «с печальною уладой») в общем контексте лирики Блока тех лет приобретает новую функцию — становится средством характеристики противоречий жизни. Но сама жизненная «стихия» («цыганища») в эти годы для Блока окрашена в тона безнадежности.

Положение опять-таки меняется где-то около 1912—1913 гг. Новое понимание «цыганищины» ведет и к новой трактовке образа лирической героини этих стихов. Поэтическое мышление оксюморонами по-прежнему будет определяющим, но изменяется эмоциональная окраска «стихии» — жизни, что сильно меняет всю художественную концепцию. Жизнь — «равнодействующая» «странных», «страшных» и «прекрасных»; борьба не безнадежна; в сегодняшнем мире есть и будущее, которым «одним

стоит жить». Поэтому и любовь, цыганская « страсть » — не ужас бытия, а наивысшее, экстатическое выражение его сложной природы, возможность «невозможного счастья».

Бред безумья и страсти,  
Бред любви (...)  
Невозможное счастье!  
На! Лови! (III, 213)

Именно в эти годы (1913—1914) особенно отчетливо выступает близость А. Блока к традиции «цыганской темы» в поэзии Ап. Григорьева (ср. запись от 13 августа 1914 г. в записной книжке: «Ап. Григорьев — начало мыслей»)<sup>60</sup>. У Аполлона Григорьева Блок находил представление о «цыганской» стихии как некоей высокой жизненной «норме» — именно потому, что «нормой» оказывалась жизнь, полная мучительных, подчас «алогичных» контрастов, но дающая высшее напряжение чувства, страстная, предельно яркая<sup>61</sup>. Поэтому среди «цыганских» образов центральное место занимает цыганка-любовница («Седое утро») или талантливая певица, выражающая в песне дух народа (стихотворение «Натянулись гитарные струны...», посвященное К. Прохоровой — цыганской певице). В одном ряду оказывается красота, сила чувств («бред любви», «голос юный») и песня:

И горянные звуки  
Понеслись,  
Словно в серебре смуглые руки  
Обвились (III, 213).

«Цыганская тема», таким образом, оказывается связанной и с проблемой искусства в позднем творчестве Блока.

Одним из важнейших качеств народа, по Блоку, была его стихийность. Понятие о «стихии» — одно из сложнейших, но и важнейших для позднего творчества А. Блока. Как и все творчество Блока в эти годы, оно очень сложно, многопланово и с трудом поддается логическому расчленению. Образ народа как «стихии» связан и с недооценкой «теоретического мышления» (вырастающей на почве критики буржуазных, либеральных концепций народа при неприятии никакой иной «теории»), и с верой в объективное, величественное начало, которое одно

<sup>60</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 162. Вопрос о конкретных линиях преемственности образов и тем Ап. Григорьева в поэзии А. Блока достаточно подробно рассмотрен в указанных выше работах Д. Д. Благого. В книге «Три века...» (С. 374—375) Д. Д. Благой обратил внимание на ранние (периода «Стихов о Прекрасной Даме») записи Блока об Аполлоне Григорьеве (см.: Записные книжки Александра Блока. С. 11—12). Интересно, что среди выделенных А. Блоком стихотворений Ап. Григорьева нет того, которое в 1910-х гг. оказалось наиболее близким Блоку — «Цыганской венгерки». Это не значит, однако, что она прошла в те годы совсем мимо Блока. В стихотворении «Крыльцо ее словно паперть...» (7 ноября 1903 г.) находим явное заимствование из «Цыганской венгерки» — рифму: «похмельям — горьким весельем» (I, 299). Однако общий смысл этого стихотворения Ап. Григорьева был еще, действительно, чужд Блоку.

<sup>61</sup> Связь образов страстной любви с «земной струей» творчества Ап. Григорьева Блок чувствовал уже давно. В упомянутых ранних записях о Григорьеве Блок неоднократно подчеркивает его «язычество» и «анакреонтические влияния, почившие на нем» (Записные книжки Александра Блока. С. 11 и 12).

может спасти Родину, и с рядом других, не менее существенных сторон взглядов Блока. Для нас в данном случае особенно существенно то, что «стихийность» оказывается связанной с понятием сегодняшнего, реального народа, который сам не осознает своей исторической миссии.

Линия эта ведет свое начало еще от «Песни Судьбы», от Фаины — России, которая, как лирическая героиня поэзии 1907—1909 гг., «не знает», «каким раденьям причастна», «какою верой крещена» (II, 258). Отсюда — поворот «цыганской темы», крайне существенный для всей поэтической структуры третьего тома. Фаина не может выразить свою сущность логически, в словах — она раскрывает ее прежде всего стихийно-эмоционально — в мелодии песни. «Человек в очках» из «Песни Судьбы» (в монологе его наиболее прямо, декларативно звучит голос самого Блока) говорит, что голос народа слышен в песнях Фаины, «когда она поет Песню Судьбы» (IV, 135). Далее следует характерное пояснение: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас. Это — вольная русская песня (...). И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим...» (IV, 135). Фаина, поющая на слова бульварных «общедоступных куплетов» «вольную русскую песню», в которой идею воли выражает прежде всего голос, мелодия, — ключ не только к «цыганским» стихотворениям третьего тома, но и к значительной части лирики позднего Блока вообще.

Именно поэтому «цыганские» стихотворения так тесно связаны с мелодией. Они не только говорят о пении (как «Натянулись гитарные струны...», где воссоздается картина пения цыганского хора и «корифея» — К. Прохоровой). Они — сами песня. Мелодия стиха для Блока — средство выражения «музыкальной стихии» действительности, ритмики — отражение «ритмов страсти» бытия. Поэтому и стихи Блока, по всему своему ритмическому строю, поются — то на мотив дикой таборной песни, то на мотив городского романса. Текст подсказывает пение — иногда только ритмикой романса («О доблестях, о подвигах, о славе...»), иногда ритмико-лексическим и ритмико-синтаксическим строем народной песни и «намекающим» на музыку образом цыганки:

Как цыганка, платками узорными  
Расстилалася ты предо мной,  
Ой ли косами иссиня-черными,  
Ой ли бурей страстей огневой (III, 176).

Иногда же пение прямо диктуется текстом: образ пения, песни, певца или певицы, врываясь в середину стихотворения, указывает на его не отделимый от мелодии ритмический рисунок и превращает слова в мелодию:

Как прощались, страстью клялись  
В верности любви...  
Вместе тайн приобщались,  
Пели соловьи,  
Взял гитару на прощанье  
И у струн исторг  
Все признакья, обещанья,  
Всей души восторг (III, 188) —

или:

Дух прянный марта был в лунном круге,  
Под талым снегом хрустел песок.  
Мой город истаял в мокрой вынге,  
Рыдал влюбленный у чьих-то ног.

Ты прижималась все суеверней,  
И мне казалось сквозь храп коня:  
*Венгерский танец* в небесной черни  
Звенит и плачет, дразня меня (III, 24) —

там же ветер «запевает о старине».

Намеком на мелодию может служить эпиграф стихотворения — именно такова роль цыганского романса «Не уходи. Побудь со мною...» в стихотворении «Дым от костра струею сизой...». Наконец, эту же функцию несут и цитаты из песни, вставленные в текст. Роль их особенно велика в цикле «Кармен». В лирический голос автора постоянно врываются — через прямые или косвенные цитаты из либретто — мелодии оперы Бизе, особенно страстная хabanera («О да, любовь вольна, как птица...»). Связь с русской народной и цыганской песней — один из важнейших ключей ко всему ритмико-смысловому звучанию лирических стихотворений Блока 1910-х гг. Не останавливаясь на определяющей роли этой связи для всего лексико-сintаксического строя лирики Блока 1910-х гг., для ее ритмического рисунка<sup>62</sup>, отметим лишь, что именно «музыка», мелодия выводят стихотворения позднего Блока далеко за рамки словесно выраженного в них. Мелодия помогает создать «неказанное», нерасчленимо многогранное. Но эта «музыка» — не романтическое и символическое: «музыка прежде всего». В романтической традиции, столь важной для эстетики модернизма, музыка в художественном сознании автора противостоит «прозе жизни» и семантике слова. «Музыка» возникает из стремления внести в поэзию то, что не выражимо словом, логически (отсюда — столь важная для романтико-символистской традиции тема «невыразимости»)<sup>63</sup>. Для субъективно-романтических

<sup>62</sup> От цыганской и русской народной песни идет соприкосновение ритмики позднего Блока с народным тоническим стихом. Тоника «Распутый», развивавшая первоначально «высокую» традицию балладного дольника, постепенно, к циклу «Город», стала средством «прозаизации» стиха, ориентации на разговорную речь, разрушения условной гармонии первого тома («Последний день», «Обман»). Иной смысл имеют нарушения «классической» силлабо-тоники в лирике третьего тома. Подвижность ударения в слове, которую Блок тонко подмечал в лирике XIX в., связывалась им с традицией цыганской песни: «У поэтов русских очень часто встречается в произношении цыганское кокетство. Поэтому мы всегда можем ошибиться в произношении: «с глазами тёmino голубыми, с темно кудрявой головой» (у Баратынского). Обо многие такие совершенно не школьные, но первоклассные подробности разбиваются наши научные предположения» (Записные книжки Александра Блока. С. 146). Точнее говоря, такое произношение, как «йссиня», «зеленым», «в забыть», «спаленá моя степь, трава (собственно: трáва) свáлена», «克莱лись» и т. д. и т. п., связано с той традицией, которая свойственна и русской народной, и цыганской песне. (Ср. невозможное в литературном языке, но органичное в народной песне: «По зелёным, зелёным, зелёным лугам»).

С таким же разрушением канонов силлабо-тоники связано и введение дополнительных или исключение «необходимых» слогов в стопе, которое, однако, теперь не «прозаизирует», а «мелодизирует» стих, включает текст в систему количественных, временных соразмерностей, связанных с мелодией («Дух пряный марта был в лунном круге...» и т. п.).

<sup>63</sup> Ср. «Невыразимое» Жуковского, «Silentium!» Тютчева, противопоставление Баратынским обычной речи «безотчетным» созданиям поэта:

Чуждо точного значенья  
Для меня оно — символ

представлений музыка — выражение поэтического «я», не умещающегося в логической структуре речи. Следовательно, музыка поэтической речи — выражение субъекта и свидетельство невыразимости объекта. «Музыка» для Блока — выражение объекта в субъекте, народа и личности, общего в частном, социального, «эпохального» в интимном. Для Блока музыка — наиболее адекватное выражение сущности действительной народной жизни, «стихийности» и «музыкальности» как объективных свойств народа. Именно музыка перекидывает мост между любовью — страстью и образом исполненного потенциальной силы народа. Музыка — «субстанция» народной жизни, и это представление роднит Блока не с романтической традицией, а с традицией, идущей от творчества Гоголя через Аполлона Григорьева и демократическое искусство XIX в.<sup>64</sup>

Ближайшее рассмотрение убеждает, что «музыкальность стиха» в понимании ее поэтами-романтиками и школой «чистого искусства» середины XIX в. скорее противоположна, чем идентична тому интересу к романсу, синтезу слов и мелодии, который определил целую струю в русской лирике XIX в., формальное различие проявлялось в том, что для романтической традиции «музыкальность» противополагалась семантической значимости слов поэтического текста и состояла в музыкальном подборе звуков речи. Романсно-песенный подход к лирике неизменно подразумевал важность значения слов, которые сопрягались с реальным музикальным мотивом.

Эстетическая сущность этих двух трактовок «музыкальности» противоположна. Поэзия, переносящая внимание на звуковую инструментовку стиха, подчинена цели «выражения невыразимого» — она монистична в своей полной погруженности в лирический мир поэта. Мир объекта, действительности, народа из нее исключен. Возникновение того типа романской лирики, которая с самого начала была ориентирована на литературное воспроизведение народной песни, сразу же принесло в структуру произведения две художественные стихии: слова и напев. Стилистическая функция их была различна: слова были, как правило, связаны с традицией литературы, напев — с традициями народного творчества. Так, например, чисто салонный по стилистике текст романса Мерзлякова «В час разлуки пастушок...» воспринимался как новаторское с точки зрения народности произведение, поскольку исполнялся только на мотив украинской песни «Ихав козак за Дунай...» и тем самым вводил народную песню в мир высокой лирики. Очень скоро между словами и мотивом утвердились отношения, соответствовавшие соотношению личного и народного. Выражая чувства, вызванные реальной личной драмой, стилем и на мотив народной песни, Мерзляков утверждал единство своих чувств и чувств народа. «Черная шаль» Пушкина,

Чувств, которых выраженья  
В языке я не нашел.

У Фета:

Как беден наш язык! Хочу и не могу —  
Не передать того ни другу, ни врагу,  
Что буйствует в груди прозрачною волною...  
и т. д. и т. п.

<sup>64</sup> В том значении этого термина, которое конкретизировано в статье Ю. М. Лотмана «Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов», помещенной в настоящем томе.

задуманная как «молдавская песня» и сразу же ставшая романсом, говорила от лица героя, который воспринимался как выразитель чувств «страстного» лирического героя и яркой народной души одновременно. Синтез слов и мотива позволял соединить народность и лирику. Сходный характер имеет «напевность», «мотивность» некрасовской лирики. В «Цыганской венгерке» Ап. Григорьева мотив даже становится персонажем поэзии. «Квinta злая» — самостоятельная стихия, сложно участвующая в судьбе героя. В этом свете очень примечателен отмеченный факт «мотивности» «цыганской» лирики Блока с ее постоянным воскрешением в сознании читателя м о т и в о в русско-цыганской песни, арий из «Пиковой дамы» («слова слыша звуков Моцарта») и «Кармен». Мотив вводит стихию музыки и народности, структурно объединенную с «лирической» «партией» текста.

В 1913—1914 гг. вновь особенно отчетливо выдвигается мысль о цыганке как выразительнице народного начала (ср. приведенное выше противопоставление «барина» и «цыганки-рабочей»). Здесь (как и в «Песне Судьбы») сила, волевое, «свободное» начало в цыганке связываются с мыслями о революционных потенциях народа, «стихии». Блок совершенно не склонен считать народ только угнетенным, страдающим. Напротив, народ потенциально сильнее «сострадающей» ему интеллигенции. Отсюда известные строки в более раннем стихотворении «Сыре лято...» (20 июня 1907 г.), сопоставляющие силу революционного протеста пролетариата:

...Весной я видел смельчака,  
Рабочего, который смело на смерть  
Пойдет, и с ним — друзья. И горы замолчат,  
И остановятся работы разом  
На фабриках. И жирный фабрикант  
Поклонится рабочим в ноги (II, 334) —

и силу женской страсти:

Я знаю женщину. В ее душе  
Был сноп огня. В походке — ветер.  
В глазах — два моря скорби и страстей.  
(...) Четырех стихий союз  
Был в ней одной. Она могла убить —  
Могла и воскресить... (II, 334).

Сила рабочего и женщины противопоставляется бессилию современной интеллигенции:

Профessor (...)  
(...) А ну-ка, ты  
Убей, да воскреси потом! Не можешь?  
А женщина с рабочим могут (II, 334).

Объединение «женщины с рабочим» очень интересно потому, что конкретно-исторический идеал (рабочий) здесь сразу же возводится к некоей более широкой «норме» человеческого поведения, связанной с образом страстной женщины. В дальнейшем Блок пытается слить конкретно-историческое и «нормативное» в образе женщины из народа (Фаина в «Песне Судьбы»). Но образ Фаины все же слишком «нормативен», условен. Блок ищет образ сильной, страстной народной героини в современности — и находит его в цыганке, которая может сказать о себе: «Цыгане мы — народ рабочий». В облике этой героини

свобода — уже не выражение «должного» (как в Фаине), а естественная черта живого, жизненного характера:

...В плече, откинутом назад, —  
Задор свободы и разлуки («Седое утро» — III, 207).

Однако, вместе с тем, свобода чувства геройни, многообразие ее порой противоположных выявлений — страсти и холодности:

И взгляд — как уголь под золой,  
И голос утренний и скучный...  
Нет, жизнь и счастье до утра  
Я находил не в этом взгляде!  
Не этот голос пел вчера  
С гитарой вместе на эстраде!.. (III, 207) —

«свободной» любви и такой детали, как «серебряные кольца», — все это, не будучи ни в малейшей степени аллегорией или даже символом, сложными путями, но совершенно бесспорно связано с размышлениями Блока о свойствах народной «стихии», о чертах народа будущего в людях сегодняшнего дня.

В тяжелые годы реакции, когда Блок видит, что «унижен бедный» (III, 39), герой, приобщаясь к народу, тоже «льнет туда, где унижение / Где грязь, и мрак, и нищета» (III, 93). Отсюда и соответствующее понимание «цыганской» стихии:

Когда-то гордый и надменный,  
Теперь с цыганкой я в раю,  
И вот — прошу её смиренно:  
«Сляши, цыганка, жизнь мою» (III, 194).

Здесь «гордость и надменность» осуждаются как проявление индивидуализма, «удиненного сознания», и противопоставляются «смирению» народа. Но этот ход поэтической мысли, связанный с традициями позднеромантической лирики, не ограничен для Блока. Уже в 1912—1913 гг. поэт вновь уверен, что именно сила и гордость — черты новой личности, рожденной в недрах народа.

Кульминацией этих настроений был цикл «Кармен» (1914) — одно из последних ярких произведений Блока дооктябрьского периода. Здесь как бы концентрируется все, связанное с «цыганской темой» у Блока 1910-х гг.

«Двойная» сущность каждого из ведущих образов цикла (поэт — Хозе и его возлюбленная — Кармен) позволяет Блоку легко переходить от «цыганских» образов к современности, раскрывая исторический и национальный смысл «цыганского» в жизни и в героях.

Вновь возникает характерный образ «цыганки» как выражения русского национального характера. «Сердце в пленау у Кармен» — это одновременно приход героя в широкий мир Родины, родной природы:

Это колос ячменный — поля,  
И заливистый крик журавля.  
Это значит — мне ждать у плетня  
До заката горячего дня (III, 235);

в черновике связь образа Кармен с образом родины подчеркивалась еще ярче: «И родимая наша печаль», «да твоя яровая земля» — (III, 579). Вновь находим и слияние образа любовницы-цыганки с образом дочери народа, сильной, страстной и гордой. Сюжет оперы Бизе — уход Хозе в горы вслед за Кармен — неразрывно сплетен с очень важной для Блока

темой «ухода» человека — разрыва его со своими «кровными» (ср. более раннее: «Меж своих — я сам не свой. Меж кровных — бескровен — и не знаю чувств родства» — II, 334). Любовь к Кармен — уход от прежнего:

... И я забыл все дни, все ночи,  
И сердце захлестнула кровь,  
Смывая память об отчизне... (III, 231)  
А там: Уйдем, уйдем от жизни,  
Уйдем от этой грустной жизни!.. (III, 234)

Отношения «Кармен — Хозе» в какой-то мере близки к отношениям Фаины и Германа, где Фаина — ведущее («уводящее») сильное начало, а Герман — герой, забывший социальное «родство» и стремящийся слиться с Родиной, народом.

Образ Кармен — живой. Здесь мы опять находим представление о том, что именно в цыганке ярче всего воплощена сложность бытия, где:

Мелодией одной звучат печаль и радость (III, 239).

Но если в «Фаине» Блок в какой-то мере склонен был противопоставлять современному городу простую, патриархальную жизнь, то теперь позиция поэта историчней. Идеал ищется именно в сложной, соответствующей высоким запросам человека, жизни. Вместе с тем Кармен, «цыганка», позволяет увидеть настоящее лицо бытия, затемненное сегодняшней «грустной» жизнью. Кармен (как и Фаина) — не только «случайная», но и «вечная»: в ней, в любви к ней реализуется настоящая, «должная» жизнь, противопоставленная исторически данной.

Ты — как отзыв забытого гимна  
В моей черной и дикой судьбе (III, 236).

... Видишь во сне  
Даль морскую и берег счастливый,  
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий  
И любимый, родимый свой край,  
Синий-синий, певучий, певучий,  
Неподвижно-блаженный, как рай (III, 236).

В контрасте между реальной судьбой, «черной и дикой», и «должным» бытием, «неподвижным», мы вновь находим отражения тех чувств, которые Блок хотел воплотить в «Песне Судьбы».

Но основным в цикле, пожалуй, является представление о том, что сама эта должна жизнь-страсть есть жизнь, подчиненная общим, космическим «музыкальным законам»:

Здесь — страшная печать отверженности женской  
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.  
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской  
Рыдает, исходя гармонией светил (III, 239; курсив Блока).

Представление Блока о «музыкальной» природе мира, столь важное для лирики третьего тома и, пожалуй, больше всего для циклов «Арфы и скрипки» и «Кармен», разумеется, далеко не совпадает с представлениями, лежащими в основе реалистической эстетики. Основа мира —

«дух музыки»; музыка — «духовное тело мира» — «мысль» мира<sup>65</sup>.

Но это представление оказывается сложными путями связанным отнюдь не только с романтическими традициями. Оно близко и к тому, что определяло позицию Блока 1908—1909 гг., — к «нормативному», додролетарскому, демократическому мышлению. Явления сегодняшней жизни делятся на «музыкальные» (связанные с подлинным «лицом жизни») и «антимузыкальные». Еще 29 июня 1909 г. Блок считал, что он необходимо «в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой (такова современная жизнь, политика и тому подобное)»<sup>66</sup>. Носителем «музыкального» начала оказывается «цыганка» Кармен, народ (поэтическое миоощущение, наиболее близкое к Гоголю и Л. Толстому периода «Войны и мира»). Тема музыки неотделима от темы «страсти». Музыка воплощается в страсти. Характерное, казалось бы, только для романтических традиций прославление «страсти» раскрывается в поэзии Блока и с совершенно иных сторон. Образы страстной любви подчеркивают здешнее, земное, не аскетически бесплотное в поэтическом идеале Блока третьего тома. Но, пожалуй, решающим фактором, отделяющим позицию Блока от романтических традиций, является то, что «музыка» и « страсть», противопоставленные сегодняшней «грустной жизни», оказываются поэтическим синонимом *должной жизни* здесь же, на земле. «Музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мяте и в научном труде»<sup>67</sup>, но не в противоположном земле идеальном мире. Для Блока, в отличие от позднеромантических традиций, «космос» интересен прежде всего как могущий воплотиться в здешнем, посюстороннем мире народной жизни.

Носителем «духа музыки», « страсти» для Блока 1910-х гг. была «цыганка», «Кармен». Но мир для поэта уже тогда был «неразделен». Пройдет несколько лет — и носителями «духа музыки» окажутся «варварские массы», революционный народ. Вершиной романтического «неприятия мира» всегда было либо бунтарство противопоставленного толпе одиночки, либо слияние с величественной массой. Блок увидит в народной жизни (т. е. в определенной социальной среде) предпосылку для развития «человека-артиста» — новой яркой личности, способной «переделать все», сделать из жизни данной жизнинюю. Это представление, вызревавшее еще в период статей о народе и интеллигенции, прошедшее, прямо или в сложных поэтических ассоциациях, через третий том лирики Блока и неразрывно связанное с «цыганской темой», ведет нас во многих своих важнейших чертах не к Полонскому и Фету и даже не к столь близкому Блоку Тютчеву, а к демократическим традициям реалистического искусства XIX в.

1964

<sup>65</sup> Записные книжки Александра Блока. С. 123.

<sup>66</sup> Там же. С. 124.

<sup>67</sup> Там же. С. 106.

## Между вещью и пустотой

(Из наблюдений над поэтикой сборника  
Иосифа Бродского «Урания»)\*

1. Поэзия Иосифа Бродского органически связана с Петербургом и петербургским акмеизмом. Связь эта действенная: связь с миром, из которого исходят и из которого уходят. В этом — самом точном и прямом значении — поэзия Бродского антиакмеистична: она есть отрицание акмеизма Ахматовой и Мандельштама на языке акмеизма Ахматовой и Мандельштама<sup>1</sup>. В статье «Утро акмеизма» (1919) Мандельштам идеалом поэтической реальности объявил «десятизначную степень» уплотненности вещи в слове; поэзия отождествляется со строительством — заполнением пустого пространства организованной материей. «Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний питет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и несчастную случайность, а как на богом данный дворец. (...) Строить — значит бороться с пустотой». Творчество «в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма».

Конечно, в этих формулировках отразился не весь акмеизм, а исходная точка его развития. Для нее характерен приоритет пространства над временем (в основе — три измерения!) и представление о реальности как материально заполненном пространстве, отвоеванном у пустоты. В дальнейшем, уйдя от отождествления реальности и вещной неподвижности, акмеизм сохранил, однако, исходный импульс — тягу к полноте. Но теперь это была уже не полнота «адамистов», акмэ голой внеисторической личности (ср.: «Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»<sup>2</sup>), а полнота напитанности текста в сей предшествующей традицией мировой культуры. В 1921 г. Мандельштам писал: «Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков». Говоря о «синтетическом поэте современности», Мандельштам пишет: «В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы»<sup>3</sup>.

Организующий принцип акмеизма — наполненность, уплотненность материи смысла.

\* Статья написана совместно с М. Ю. Лотманом.

<sup>1</sup> Такое утверждение сопряжено, конечно, с известным схематизмом. Во-первых, сам акмеизм от деклараций 1913 г. до позднего Мандельштама и Ахматовой проделал огромную эволюцию. Во-вторых, творчество Бродского питается многими источниками, а в русской поэзии все культурно значимые явления приводят, в конечном счете, к в той или иной мере трансформированной пушкинской традиции. Вопрос о влиянии Цветаевой на Бродского также требует особого рассмотрения.

<sup>2</sup> Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизма // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 40.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: в 3 т. / Под ред. Г. П. Струве, Б. А. Филиппова. Нью-Йорк, 1971. Т. 2. С. 227.

2. Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством, особенно остром именно в «Урании». Раньше вещь могла пониматься как часть пространства:

Вещь есть пространство, вне  
коего вещи нет.

(«Натюрморт», 1971)

Сформулированный ранее закон взаимодействия пространства и вещи:

...Новейший Архимед  
прибавить мог бы к старому закону,  
что тело, помещенное в пространство,  
пространством вытесняется...

(«Открытка из города К.», 1967) —

теперь подлежит переформулировке:

Вещь, помещенной будучи, как в Аш-  
два-О, в пространство (...)  
пространство жаждет вытеснить...

(«Посвящается стулу»),

т. е. в конфликте пространства и вещи вещь становится (или жаждет стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, вещь — его вытеснить. Вещь, по Бродскому, — аристотелевская энтелихия: актуализированная форма плюс материя:

Стул состоит из чувства пустоты  
плюс крашеной материи...

При этом граница вещи (например, ее окраска) обладает двойственной природой — будучи материальной, она скрывает в себе чистую форму:

...Окраска  
вещи на самом деле маска  
бесконечности, жадной к деталям.  
(«Эклога 5-я: летняя», II)

Материя, из которой состоят вещи, — конечна и временна; форма вещи — бесконечна и абсолютна; ср. заключительную формулировку стихотворения «Посвящается стулу»:

материя конечна. Но не вещь.

(Смысль этого утверждения прямо противоположен мандельштамовскому предположению:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,  
И в бездревесности кружились листы...)

Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи — это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение:

Чем незримее вещь, тем верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она — везде.

(«Римские элегии», XII)

2.1. Именно причастность оформленным, потенциальным структурам и придает смысл существу. Однако, несмотря на то что натуралистика поэзии Бродского обнаруживает платоническую основу, по крайней мере в двух существенных моментах она прямо противопоставлена Платону. Первый из них связан с трактовкой категории «порядок/беспорядок» («Космос/Хаос»); второй — категорий «общее/частное».

В противоположность Платону, сущность бытия пропадает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти («Помнишь свалку вещей...»); именно в бессмыслице, бездумности, эфемерности пропадают черты бесконечности, вечности, абсолюта:

...смущать календари и числа  
присутствием, лишенным смысла,  
доказывая посторонним,  
что жизнь — синоним  
небытия и нарушенья правил.

(«Муха»)

Я, как мог, обессмертил  
всё, что не удержан.

(«Строфы», XVI)

Бессмертно то, что потеряно; небытие («ничто») — абсолютно.

С другой стороны, дематериализация вещи, трансформация ее в абстрактную структуру, связана не с восхождением к общему, а с усилением особенного, частного, индивидуального:

В этом и есть, видать,  
роль материи во  
времени — передать  
все во власть ничего,  
чтоб заселить верто-  
град голубой мечты,  
разменявши ничто  
на собственные черты.  
⟨...⟩  
Так говорят «лишь ты»,  
заглядывая в лицо.

(«Сидя в тени»; курсив автора)

Только полностью перейдя «во власть ничего», вещь приобретает свою подлинную индивидуальность, становится личностью. В этом контексте следует воспринимать и тот пафос случайности и частности, который пронизывает Нобелевскую лекцию Бродского; ср., например, две ее первые фразы:

«Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочтавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в частности<sup>4</sup> от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или власте-

<sup>4</sup> Любой другой автор, вероятно, сказал бы «даже от родины».

лином в деспотии, оказаться *внезапно* на этой трибуне — большая неизвестность и испытание.

Ощущение это усугубляется не столько мыслью о тех, кто стоял здесь до меня, сколько памятью о тех, кого эта честь миновала, кто не смог обратиться что называется «урби эт орбис» с этой трибуны и чье общее молчание как бы ищет и не находит себе в вас выхода» (курсив наш. — М. Л., Ю. Л.).

Здесь четко прослеживается одна из философем Бродского: наиболее реально не происходящее, даже не произшедшее, а то, что так и не произошло.

2.2. По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет в достаточной мере подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности, оно есть следствие перехода границы бытия:

Время создано смертью.

(«Конец прекрасной эпохи», 1969)

Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,  
вещь обретает не ноль, но Хронос.

(«Я всегда твердил, что судьба — игра», 1971)

Прекращая существование в пространстве, вещь обретает существование во времени, поэтому время может трактоваться как продолжение пространства (поэтому, вероятно, корректнее говорить о единой категории пространства-времени в поэзии Бродского). Однако, как мы уже убедились, абсолютным существованием является существование по ту сторону пространства и времени.

Время материальное пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент («Как давно я топчу, видно по каблуку» и т. п.).

3. То, что выше было сказано о границах вещи, в значительной мере справедливо и для других границ в поэзии Бродского. О важности категории границы свидетельствует, в частности, и то, что слово «граница» может подлежать семантическому анаграммированию — своего рода табуированию, вытеснению за границы текста<sup>5</sup>:

Весной, когда крик пернатых будит леса, сады,  
вся природа, от ящериц до оленей,  
устремлена туда же, куда ведут следы  
государственных преступлений (т. е. за границу<sup>6</sup>. —  
М. Л., Ю. Л.).

(«Восславим приход весны! Ополоснем лицо...»)

Вещь, как было показано выше, определяется своими границами, однако структура этих границ зависит от свойств пространства-времени, которые отнюдь не являются однородными; поэтому и вещь в различных

<sup>5</sup> Подробнее о семантических анаграммах см.: Лотман М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1979. Вып. 467. (Труды по знаковым системам. Т. 11).

<sup>6</sup> Ср. аналогичное вытеснение ключевого слова в отрывке Ахматовой:

...что с кровью рифмуется,  
кровь отравляет  
и самою кровью в мире бывает.

местах может оказаться не тождественной самой себе. Особенно заметно это в приграничных областях пространства-времени, в конце, в тупике:

Точка всегда обозримей в конце прямой.

Или в более раннем стихотворении:

И не то, чтобы здесь Лобачевского твердо  
блюдут,  
но раздвинутый мир должен где-то сужаться,  
и тут —  
тут конец перспективы.

(«Конец прекрасной эпохи»)

Совершенно очевидно, что конец перспективы означает здесь границу не только пространства, но и времени (ср. хотя бы заглавие стихотворения).

Горизонт — естественная граница мира. Свойства мира во многом зависят от свойств его границ — отсюда пристальное внимание Бродского к линии горизонта, в частности, к ее качестве: она может быть, например, «безупречной... без какого-либо изъяна» («Новый Жюль Верн»), напротив, мир, где «горизонт неровен» («Пятая годовщина»), ущербен и во всех иных отношениях (там и пейзаж «лишен примет» и т. п.).

3.1. Любопытно проследить становление структуры мира и его границ в сборниках, предшествовавших «Урании». В «Конце прекрасной эпохи» доминируют темы завершенности, тупика, конца пространства и времени: «Грядущее настало и оно / переносимо...», но здесь же появляется и тема запредельного существования, преодоления границы во времени (цикл «Post aetatem nostram», 1970). Показательно, однако, что последнее стихотворение цикла посвящено попытке (и попытке удавшейся) преодоления пространственной границы — переходу границы империи. Начинается оно словами «Задумав перейти границу...», а заканчивается первым впечатлением от нового мира, открывшегося за границей, — мира без горизонта:

...вставал навстречу  
головой гребень вместо горизонта.

Мир без горизонта — это мир без точки отсчета и точки опоры. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова за-границности. Это существование в вакууме, в пустоте:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря<sup>7</sup>.

Вместо привычных характеристик пространства-времени здесь что-то чуждое и непонятное:

Перемена империи связана с гулом слов,  
с лобачевской суммой чужих углов,  
с возрастанием исподволь шансов встречи  
параллельных линий, обычной на  
полюсе...

<sup>7</sup> Гоголевскому (и — шире — романтическому вообще) взгляду на Россию из «прекрасного далека» противоставлен гоголевский же взгляд из пустоты безумия; традиционный для «Русского за границей» взгляд на Россию с точки зрения Запада заменен взглядом с точки зрения пустоты.

Для поэзии Бродского вообще характерно ораторское начало, обращение к определенному адресату (ср. обилие «посланий», «писем» и т. п.). Однако если первоначально Бродский стремился фиксировать позицию автора, в то время как местонахождение адресата могло оставаться самым неопределенным (ср.: «Здесь, на земле...» («Разговор с небожителем»), «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом...» («Пение без музыки»), то, например, в сборнике «Часть речи», напротив, как правило, фиксируется точка зрения адресата, а местонахождение автора остается неопределенным, а подчас и неизвестным ему самому («Ниоткуда с любовью...»). Особено характерно в этом отношении стихотворение «Одиссей Телемаку», написанное от лица потерявшего память Одиссея:

...ведущая домой  
дорога оказалась слишком длинной;  
как будто Посейдон, пока мы там  
теряли время, растянул пространство.  
Мне неизвестно, где я нахожусь,  
что предо мной. Какой-то грязный остров,  
кусты, постройки, хрюканье свиней,  
заросший сад, какая-то царица,  
трава да камни... Милый Телемак,  
все острова похожи друг на друга,  
когда так долго странствуешь, и мозг  
уже сбивается, считая волны,  
глаз, засоренный горизонтом, плачет...

3.2. Хотя некоторые «послания» «Урании» продолжают намеченную линию (ср. в особенности «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»), более для нее характерен тип, который может быть условно обозначен как «ниоткуда никуда». «Развивая Платона» имеет ряд перекличек, касающихся как тематики, так и коммуникативной организации текста, с «Письмами римскому другу» (сборник «Часть речи»). Однако, в отличие от Постума, о котором мы знаем, что он — римский друг, о Фортунатусе неизвестно вообще ничего.

4. Поскольку основное в вещи — это ее границы, то и значение вещи определяется в первую очередь отчетливостью ее контура, той «дырой в пейзаже», которую она после себя оставляет. Мир «Урании» — арена непрерывного опустошения. Это пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезнувшими вещами. Остановимся кратко на этом процессе опустошения.

4.1. Вещь может поглощаться пространством, растворяться в нем. Цикл «Новый Жюль Верн» начинается экспозицией свойств пространства: «Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна», которое сначала нивелирует индивидуальные особенности попавшей в него вещи:

И только корабль не отличается от корабля.  
Перевалквайся на волнах, корабль  
выглядит одновременно как дерево и журавль,  
из-под ног ушла земля --

и наконец разрушает и полностью поглощает ее. Примечательно при этом, что само пространство продолжает «улучшаться» за счет поглощаемых им вещей:

Горизонт улучшается. В воздухе соль и йод.  
Вдалеке на волне покачивается какой-то  
безымянный предмет.

Аналогичным образом поглощаемый пространством неба ястреб своей коричневой окраской не только не «портит» синеву неба, но и «улучшает» ее:

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом,  
бьющееся с частотою дрожи,  
точно ножницами сечет,  
собственным движимое теплом,  
осеннюю синеву, ее же  
увеличивая за счет  
еле видного глазу коричневого пятна...

(«Осенний крик ястреба»)

4.2. На уровне поэтической тематики значительная часть стихотворений сборника посвящена «вычитанию» из мира того или иного вещественного его элемента. Стихотворения строятся как фотографии, из которых какая-либо деталь изображения вырезана ножницами, и на ее месте обнаруживается фигурная дыра. Рассмотрим стихотворение «Посвящается стулу». Все стихотворение посвящено одному предмету — стулу. Слово «предмет» многозначно. С одной стороны, в сочетании «предмет дискуссии» оно обозначает тему, выраженную словами, а с другой — вещь, «конкретное материальное явление», как определяет Толковый словарь Д. Н. Ушакова. В стихотворении актуализируются оба значения, но к ним добавляется еще третье — идея абстрактной формы. Прежде всего мы сталкиваемся с тем, что текст как бы скользит между этими значениями. Стока «возьмем... некоторый стул» — типичное логическое рассуждение о свойствах «стула вообще». «Некоторый» — здесь неопределенный артикль и должно переводиться как «любой», «всякий». Но строка полностью читается: «Возьмем за спинку некоторый стул». «Некоторый стул» за спинку взять нельзя. Так можно поступить только с этим или тем стулом, конкретным стулом-вещью. «Спинка», за которую берут, и «некоторый» — совмещение несовместимого. Стока неизбежно задает двойственность темы и служит ключом к тому, чтобы понять смысл не только этого стихотворения, но и предшествующего, знаменательно, хотя и не без доли иронии, названного «Развивая Платона». Стул не просто «этот», стул с определенным артиклем, но он «мой», т. е. единственный, собственный, лично знакомый (слово Стул превращается в имя собственное), на нем лежал ваш пиджак, а дно его украшает «товар из вашей собственной ноздри». Но он же и конструкция в чертежных проекциях:

На мягкий в профиль смахивая знак  
и «восемь», но квадратное, в анфас...

В дальнейшем эта «чертежная» форма вытесняется из пространства, оставляя после себя лишь дыру в форме стула. Но это не простое исчезновение — это борьба, и в такой же мере, в какой пространство вытесняет стул, стул вытесняет пространство («Стул напрягает весь свой силуэт» — все три принципиально различных уровня реальности: стул-вещь, стул-контур, силуэт и пространство, вытесненное стулом — чистая форма, — равнозначные участники борьбы). Предельно абстрактная операция — вытеснение вещью пространства — видится Бродскому настолько реально, что его удивляет, что

глаз на полу не замечает брызг  
пространства...

Тема превращения вещи в абстрактную структуру, чистую форму проходит через весь сборник:

Ах, чем меньше поверхность,  
Тем надежда скромней  
на безупречную верность  
по отношению к ней.  
Может вообще, пропажа  
тела из виду есть  
со стороны пейзажа  
дальнозоркости месть.

(«Строфы»)

Праздный, никем не вдыхаемый больше воздух.  
Взвезенная, сваленная как попало  
тишина. Растворяя, как опара,  
пустота...

(«Стихи о зимней кампании 1980-го года»)

Вечер. Развалины геометрии.  
Точка, оставшаяся от угла.  
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.  
Так раздеваются догола

(«Вечер. Развалины геометрии...»)

При этом движение начинается, как правило, от чего-то настолько вещественно-интимного, реального только-для-меня-реальностью, что понимание его читателю не дано (не передается словом!), а подразумевает присутствие. Так, в стихотворении «На виа Джуллиа» строки:

и возникаешь в сумерках, как свет в конце коридора,  
двигаясь в сторону площади с мраморной пиш. машинкой —

читателю непонятны, если он не знает, что Виа Джуллиа — одна из старинных улиц в Риме, названная в честь папы Юлия II, что пиш. (ущей) машинкой римляне называют нелепый мраморный дворец, модернистки- античную помпезную стилизацию, воздвигнутую на площади Венеции в XX в. Но этого мало: надо увидеть вечернее освещение арки в конце этой узкой и почти всегда темной, как коридор, улицы. Итак, исходную вещь мало назвать — ее надо ощутить. Она не идея и не слово. Словом она не передается, а остается за ним, данная лишь в личном и неповторяемом контакте. Но эта предельная конкретность — лишь начало бытия, которое заключается в ее уходе, после которого остается издырященное пространство. И именно дыра — надежнейшее свидетельство, что вещь существовала. Вновь повторим:

Чем неизримее вещь, тем верней,  
что она когда-то существовала.

(«Римские элегии», XII)

Силуэт Ленинграда присутствует во многих вещах Бродского как огромная дыра. Это сродни фантомным болям — реальной мучительной боли, которую ощущает солдат в ампутированной ноге или руке.

4.3. Таким образом, вещь обретает «реальность отсутствия» (снова вспомним: «Материя конечна, / Но не вещь»), а пространство — реальность наполненности потенциальными структурами. Платоновское восхождение от вещи к форме есть усиление реальности. Уровни принципиально совмещены, и ощущаемая вещь столь же реальна, как и математическая ее формула. Поэтому в математическом мире Бродского нет табуированных вещей и табуированных слов. Слова, «не прорвавшиеся в прозу. / Ни, тем более, в стих» соседствуют с абстрактными логическими формулами.

5. Уходу вещи из текста параллелен уход автора из создаваемого им поэтического мира. Этот уход опять напоминает контур вырезанной из фотографии фигуры, так как на месте автора остается его двойник — дырка с его очертаниями. Поэтому такое место в стихотворениях цикла занимают образы профиля и отпечатка. Это —

тело, забытое теми, кто  
раньше его любил.

(«Полдень в комнате», XI)

Город, в чьей телефонной книге  
ты уже не числишься.

(«К Украине»)

Тронь меня — и ты тронешь сухой репей,  
сырость, присущую вечеру или полдню,  
каменоломню города, ширь степей,  
тех, кого нет в живых, но кого я помню.

(«Послесловие», IV)

Теперь меня там нет. Означенной пропаже  
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.  
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже  
не сделало; пустяк; дыра, но небольшая...

(«Пятая годовщина»)

...Плещет лагуна, сотней  
мелких бликок тусклый зрачок казня  
за стремление запомнить пейзаж, способный  
обойтись без меня.

(«Венецианские строфы» (2), VIII)

Из забывших меня можно составить город...

(«Я входил вместо дикого зверя в клетку...»)

И если на одном конце образной лестницы «я» отождествляется с постоянным в поэзии Бродского лицом романтического изгнаниника, изгоя, «не нашего» («Развивая Платона», IV), который — «отщепенец, стервец, вне закона» («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...»), то на другом появляется:

Нарисуй на бумаге пустой кружок,  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него, и потом сотри.

(«То не Муза воды набирает в рот...»)

5.1. В стихотворении «На выставке Карла Вейлинка» воссоздается картина, в которой степень абстрактности изображенного позволяет

воспринимать его как предельную обобщенность самых различных жизненных реалий, одновременно устанавливая структурное тождество разнообразных эмпирических объектов. Каждая строфа начинается новой, но одинаково возможной интерпретацией «реального содержания» картины:

(...)Почти пейзаж...  
 (...)Возможно, это — будущее...  
 (...)Возможно также — прошлое...  
 (...)Бессспорно — перспектива. Календарь.  
 (...)Возможно — натюрморт. Издалека  
     все, в рамку эключенное, частично  
     мертво и неподвижно. Облака.  
     Река. Над ней кружашаяся птичка...  
 (...)Возможно — зебра моря или тигр...  
 (...)Возможно — декорация. Дают  
     «Причины Нечувствительность к Разлуке  
     со Следствием»...  
 (...)Бессспорно, что — портрет, но без прикрас...

И вот весь этот набор возможностей, сконцентрированных в одном тексте, одновременно и предельно абстрактном до полной удаленности из него всех реалий и парадоксально предельно сконцентрированном до яместимости в него всех деталей, и есть «я» поэта:

Что, в сущности, и есть автопортрет.  
 Шаг в сторону от собственного тела,  
 повернутый к вам в профиль табурет,  
 вид издали на жизнь, что пролетела.  
 Вот это и зовется мастерство.

Итак, автопортрет:

способность — не страшиться процедуры  
 небытия — как формы своего  
 отсутствия, списав его с натуры.

(«На выставке Карла Вейлинка»)

Отождествив себя с вытесняемой вещью, Бродский наделяет «дыру в пустоте» конкретностью живой личности и — более того — объявляет ее своим автопортретом:

Теперь представим себе абсолютную пустоту.  
 Место без времени. Собственно воздух. В ту  
 и другую сторону. Просто Мекка  
 воздуха. Кислород, водород. И в нем  
 мелко подергивается день за днем  
 одинокое веко.

(«Квинтет»)

5.2. Было бы упрощением связывать постоянную для Бродского тему ухода, исчезновения автора из «пейзажа», вытеснение его окружающим пространством только с биографическими обстоятельствами: преследованиями на родине, ссылкой, изгнанием, эмиграцией. Поэтическое изгойничество предшествовало биографическому, и биография как бы заняла место, уже подготовленное для нее поэзией. Но то, что без биографии было бы литературным общим местом, то есть и начиналось бы, и кончалось в рамках текста, «благодаря» реальности переживаний,

«вырвалось» за пределы страницы стихов, заполнив пространство «автор — текст — читатель». Только в этих условиях автор трагических стихов превращается в трагическую личность.

Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы<sup>8</sup>:

...когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,  
подрывную активность, бродяжничество, менаж-  
а-труа, и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала,  
тыча в меня натуженными указательными: «Не наш!»  
я бы в тайне был счастлив...

(«Развивая Платона»)

Эту функцию может принять на себя тираническая власть, «вытесняющая» поэта. Но, в конечном счете, речь идет о чем-то более общем — о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости. Так, в «Осеннем крике ястреба» воздух вытесняет птицу в холод верхних пластов атмосферы, оставляя в пейзаже ее крик — крик без кричавшего (ср. «мелко подергивающееся веко в абсолютной пустоте»): «Там, где ступила твоя нога, возникают белые пятна в картине мира» («Квинтет»).

Однако «вытесненность» поэта, его место «вне» — не только проклятие, но и источник силы — это позиция Бога:

Мир создан был для мебели, дабы  
создатель мог, взглянув со стороны  
на что-нибудь, признать его чужим,  
оставить без внимания вопрос  
о подлинности...

(«Посвящается стулу»)

Тот, кто говорит о мире, должен быть вне его. Поэтому вытесненность поэта столь же насилиственна, сколь и добровольна.

Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел. В этом смысле оно подобно божественному творческому слову, уже включающему в себя все будущие творения и судьбы. Поэтому пустота богоподобна. Первое стихотворение сборника, представляющее как бы эпиграф всей книги, завершается словами:

---

<sup>8</sup> В свете сказанного уже не может быть неожиданностью то, что «ушедший из пейзажа» оказывается более реальным, чем вытеснившая его и продолжающая материально существовать человеческая масса. Так, например, герои поэмы «Холмы» убиты почти в самом ее начале, и мы так и не узнаем ничего ни о них, ни о причинах убийства. Их функция в поэме — уход, после которого остается — в данном случае не метафорическая — дыра: их

...бросили в пруд заросший...  
чернела в зелено-ряске,  
как дверь в темноту, дыра.

Но парадоксально несуществующими оказываются именно те, чье существование продолжается:

Мы больше на холмы не выйдем.  
В наших домах огни.  
Это не мы их не видим —  
нас не видят они.

(«Холмы»).

И по комнате точно шаман кружка,  
я наматываю как клубок  
на себя пустоту ее, чтоб душа  
знала что-то, что знает Бог.

6. Вытеснение вещей (=реальности авторского лица), вызывающее образ стирания зеркального отражения лица — соскребывания с зеркала амальгами, — есть Смерть:

Мы не умрем, когда час придет!  
Но посредством ногтя  
с амальгами нас соскребет  
какое-нибудь дитя!

(«Полдень в комнате»)

Образ этот будет возникать в стихотворениях цикла как лейтмотив:

амальгама зеркала в ванной прячет...  
...совершенно секретную мысль о смерти.

(«Барбизон Террас»)

Смерть — это тоже эквивалент пустоты, пространства, из которого ушли, и именно она — смысловой центр всего цикла. Пожалуй, ни один из русских поэтов, кроме гениального, но полузабытого Семена Боброва, не был столь поглощен мыслями о небытии — Смерти.

6.1. «Белое пятно» пустоты вызывает в поэтическом мире Бродского два противоположных образа: опустошенного пространства и заполняемой страницы. Не слова, а именно текст, типографский или рукописный, образ заполненной страницы, становится, с одной стороны, эквивалентом мира, а с другой — началом, противоположным смерти:

Право, чем гуще россыль  
черного на листе,  
тем безразличней особь  
к прошлому, к пустоте  
в будущем. Их соседство  
мало проча добра,  
лишь ускоряет бегство  
по бумаге пера

(«Строфы», XII)

...мы живы, покамест  
есть прощенье и шрифт  
(«Стансы», XVIII)

амальгама зеркала в ванной прячет  
сильно сдобренный милой кириллицей волапюк  
(«Барбизон Террас»)

Если что-то чернеет, то только буквы.  
Как следы уцелевшего чудом зайца.  
(«Стихи о зимней кампании 1980-го года»)

Опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги:

сорвись все звезды с небосвода,  
исчезни местность,  
все ж не оставлена свобода,

чья дочь — словесность.  
Она, пока есть в горле влага,  
не без приюта.  
Скрипи, перо. Черней бумага.  
Лети минута.

(«Пьяцца Маттеи»)

Чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага..  
(«Венецианские строфы»)

Доверчивость Отелло, приводящая к смерти, компенсируется чернотой «от слов» бумаги. Текст позволяет сконструировать взгляд со стороны — «шаг в сторону от собственного тела», «вид издали на жизнь». В мире Бродского, кроме вещи и пустоты, есть еще одна сущность. Это буквы, и буквы не как абстрактные единицы графической структуры языка, а буквы-вещи, реальные типографские литеры и шрифты, закорючки на бумаге. Реальность буквы двояка: с одной стороны, она чувственно воспринимаемый объект. Для человека, находящегося вне данного языка, она лишина значения, но имеет очертания (а если думать о типографской лите, то и вес). С другой — она лишь знак, медиатор мысли, но медиатор, оставляющий на мысли свою печать. В этом смысле Бродский говорит о «клинописи мысли» («Шорох акаций»). Поэтому графика создает мир, открытый в двух направлениях — в сторону предельного вещизма и предельной чистой структурности. Она стоит между: между вещью и значением, между языком и реальностью, между поэтом и читателем, между прошлым и будущим. Она в центре и в этом подобна поэту. С этим, видимо, связано часто возникающее у Бродского самоотождествление себя с графикой:

Как тридцать третья буква.  
я пичусь всю жизнь вперед.  
Знаешь, все, кто далече,  
по ком голосит тоска —  
жертвами законов речи,  
запятых, языка.

Дорогая, несчастных  
нет, нет мертвых, живых.  
Всё — только пир согласных  
на их ножках кривых...

(«Строфы», X—XI)

Наша письменность, Томас! с моим, за поля  
выходящим сказуемым! с хмурым твоим домоседством  
подлежащего! Прочный чернильный союз,  
кружева, вензеля,  
помесь литеры римской с кириллицей: цели со средством  
...  
чтоб вложить пальцы в рот — эту рану Фомы —  
и, нашупав язык, на манер серафима,  
переправить глагол.

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлову»)

Вся смысловая структура этой строфы построена на многозначности графики, ее способности быть то репрезентацией языка, то оборачиваться вещественной предметностью: поля в этом ностальгическом стихотворении

— это и поля Литвы и России, и поля страницы, на которые залезает строка (ср. далее игру всей гаммой значений слова «оттиск» — от типографского термина до «синяк на скеле мирозданья от взгляда подростка»). Это сразу же придает листу бумаги метафорический смысл родного пространства. Через двузначность слова «язык» соединяются реминисценции: апостол Фома (сопименный адресату стихотворения), вкладывающий персты в рану Христа, чтобы установить истину, и шестикрылый серафим из пушкинского «Пророка», вырывающий «грешный язык», для того чтобы пророк обрел глаголы истины. Венчающая строфу краткая строка «переправить глагол» замыкает оба смысловых ряда.

В свете сказанного ясно, что графика составляет в поэзии Бродского существенный элемент поэтики, который заслуживает вполне самостоятельного рассмотрения.

Заполняемый лист — это тот мир, который творит поэт и в котором он свободен. Поэт — трагическая смесь мира, создаваемого на листе бумаги, и мира, вне этого листа лежащего:

сильных чувств динозавра  
и кириллицы смесь.  
(«Строфы», XXI)

В мире по ту сторону поэзии смерть побеждает жизнь. Но поэт — создатель текста, demiург шрифтов — побеждает и ту, и другую. Поэтому образ его в поэзии Бродского не только трагичен, но и героичен.

1990

# ТЕОРИЯ И СЕМИОТИКА ДРУГИХ ИСКУССТВ

## Театральный язык и живопись

(К проблеме иконической риторики)

Связь феномена искусства с удвоением реальности неоднократно отмечалась эстетикой. В этом отношении античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка из обведенной тени исполнены глубокого смысла. Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, «как бы» мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения, зеркальности для самосознания искусства. Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания. Отражение лица не может быть включено в связи, естественные для отражаемого объекта — его нельзя касаться или ласкать, — но вполне может включиться в семиотические связи — его можно оскорблять или использовать для магических манипуляций. В этом отношении оно однотипно слепкам и отпечаткам (например, оттискам следов или отпечаткам рук). Колдовские операции, зафиксированные исключительно широким этнографическим материалом разных культур, которые производятся над следом человека, обычно объясняются диффузностью архаического сознания, которое якобы не отличает части от целого и видит в отпечатке следа нечто принципиально тождественное пробежавшему человеку. Можно высказать, однако, несколько иное предположение: именно то, что след, являясь человеком, одновременно им очевидно не является, то, что он выключен из всей массы обыденно-практических связей, провоцирует включение его в семиотическую ситуацию.

Однако в элементарном факте удвоения некоторого объекта семиотическая ситуация скрыта как чистая возможность. Как правило, она остается неосознанной для наивного сознания, не ориентированного на знаковое восприятие мира. Иное положение складывается, когда происходит двойное удвоение, удвоение удвоения. В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на механизм удвоения, то есть делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в

изобразительных текстах. В словесных текстах условность отношения содержания к выражению, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации.

Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно — механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. Таким образом, к процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, — текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического).

Какую роль в этом процессе (особенно на первой его стадии) играет удвоение удвоения, можно обнаружить на примере функции зеркала в определенные моменты развития изобразительного искусства. Можно сказать, что для некоторых моментов живописи зеркало на полотне выполняло типологически такую же роль, как словесная игра в поэтическом тексте: выявляя условность, лежащую в основе текста, оно делало язык искусства основным объектом внимания аудитории. Двойное удвоение, как правило, удел не всего полотна, а лишь определенной его части. В этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового.

Так, например, пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощения некоторой константной точки зрения<sup>1</sup>. Однако в «Венере перед зеркалом» Веласкеса введение зеркала позволяет в пределах общепринятой системы перспективы показать центральную фигуру (Венеру) одновременно с двух точек зрения: зритель видит ее со спины, а в зеркале — ее лицо. Точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и самостоятельной сущности.

В картине Яна Ван Эйка «Портрет Арнольфини с женой» мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны нам на полотне en face, а в отражении — со спины. Однако эффект усложнен здесь, прежде всего, тем, что изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность зеркала трансформирует фигуры, что заостряет внимание на специфике отражения. Делается очевидным, что всякое отражение — одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство которого проецируется дан-

<sup>1</sup> См.: Флоренский П. А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту, 1967. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198); Успенский Б. А. К исследованию языка живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970; Данилова И. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины мира. М., 1975.

ный объект. Сферическая и круглая поверхность зеркала подчеркивает плоскостный и прямоугольный характер фигур банкира и его жены, которые как бы нанесены на плоское стекло, помещенное в иллюзорно-трехмерное (иллюзия создается детальной и убедительной трактовкой вещей) пространство комнаты. Система отражения в зеркале фигур и пространственной перспективы направлена перпендикулярно в плоскости картины и выходит за ее пределы. Создается эффект, сходный с тем, который отметил для кинематографии Ян Мукаржовский, анализируя случаи, при которых в кино звуковое пространство выходит за пределы экранного и обладает большей объемностью (таковы, например, случаи, когда на экране показывается экипаж, снятый таким образом, чтобы лошади, располагаясь по оси, перпендикулярной к экрану, на полотно не попадали, т. е. сфотографированный камерой, расположенной на месте лошадей; если звук смонтировать так, чтобы воспроизводился топот копыт, то ось звукового пространства расположится как бы в перпендикуляре к экранному). Именно зеркало и отраженная в нем перспектива вскрывают противоречие между плоской природой и объемным характером изображенного на нем мира, т. е. природу языка живописи.

Сочетание зеркала и метаструктурных элементов (на полотне изображен художник в тот момент, когда он сам наносит на полотно изображение, в то время как объект его изображения виден зрителю отраженным в зеркале за его спиной) позволило Веласкесу в картине «Фрейлины»<sup>2</sup> («Менинны») сделать предметом наглядного познания самое существо изобразительного языка, его отношение к объекту.

Во всех этих случаях, как и во многих других (ср., например, сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины К. Массейса «Меняла с женой»), зеркало, удваивая то, что до этого было удвоено кистью художника и, одновременно, вводя на полотно то, что в силу специфики принятого живописного языка, казалось бы, должно находиться за его пределами, как бы отделяло способ изображения от изображенного. Объектом изображения делается способ изображения. Процесс самосознания природы языка, происходящий при этом, живо напоминает аналогичные явления в словесности эпохи барокко.

Приведенные примеры касаются частных случаев, в совокупности своей относящихся к проблемам риторики текста.

Риторика — одна из наиболее традиционных дисциплин филологического цикла — в настоящее время получила новую жизнь. Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику, в короткий срок вызвавшую к жизни обширную научную литературу. Не затрагивая возникающих при этом проблем во всей их полноте, выделим аспект, который нам потребуется при дальнейшем изложении.

Риторическое высказывание, в принятой нами терминологии, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется. Иначе говоря, риторическое высказывание не может быть выражено нериторическим образом. Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания.

В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного

---

<sup>2</sup> Foucault M. *Les mots et les choses*. Paris, 1966. P. 318—319. Ср. русский текст (без воспроизведения картины Веласкеса): Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 45—60.

единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереводимых кодов. Эти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста. В этом втором случае текст предполагает двойное прочтение, например бытовое и символическое. К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков.

Для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участка языков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно выступает как «естественный» (не-язык), а другой в качестве подчеркнутого искусственного. В барочных храмовых стенных росписях в Чехии можно встретить мотив: ангелочек в рамке. Особенность живописи состоит в том, что рамка имитирует овальное окно, а сидящая на «подоконнике» фигурка свешивает одну ножку, как бы вылезая из рамки. Не помещающаяся внутри композиции ножка — скульптурная. Она приделана к рисунку как продолжение. Таким образом, текст представляет собой живописно-скulptурное сочетание, причем фон за спиной фигуры имитирует синее небо и представляется прорывом в пространство фрески. Выступающая объемная нога разрывает это пространство иным способом и в противоположном направлении. Весь текст построен на игре между реальным и ирреальным пространством и столкновением языков искусства, из которых один представляется «естественному» свойством самого объекта, а другой — искусственным ему подражанием.

Искусство классицизма требовало единства стиля. Барочная смена локальных упорядоченностей представлялась варварством. Весь текст на всем протяжении должен быть равномерно организован и кодироваться единым способом. Это не означает, однако, отказа от риторической структуры. Риторический эффект достигается иными средствами — многослойностью языковой структуры. Наиболее распространенным является случай, когда объект изображения кодируется сначала театральным, а затем уже поэтическим (лирическим), историческим или живописным кодом.

В ряде случаев (это особенно характерно для исторической прозы, пасторальной поэзии и живописи XVIII в.) текст представляет собой прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода. В соответствии с жанром таким посредствующим текстом-кодом может являться сцена из трагедии, комедии или балета. Так, например, полотно Шарля Куапеля «Психея, покинутая Амуром» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации XVIII в. Секрет такого сближения не следует искать в биографии живописца, бывшего также активным деятелем театра, поскольку те же закономерности мы обнаруживаем и у других мастеров той же эпохи, включая Ватто<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> К явлениям живописной риторики относится также более тонкий случай взаимной перекодировки внутри различных жанров и видов изобразительно-живописных текстов. Так, полотна того же Ш. Куапеля часто просматриваются сквозь призму не только театральной, но и гобеленовой техники, живопись Домье сохраняет память о его графике. Это можно было бы сопоставить с подчинением кинокадра структуре средневековой армянской миниатюры в фильме «Цвет граната».

Говоря о «театрализации» живописи определенных эпох, не следует сводить дело к поверхностной метафоре. Вопрос имеет глубокие корни в самой природе театра, с одной стороны, и в сущности «промежуточного кодирования», с другой.

Можно выделить следующие аспекты этой двуединой проблемы.

Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов. Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования, как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования. Они, существуя, как бы перестают существовать в системе культуры. Выделение в окружающем мире такого пласта культурно-релевантных явлений — начальный и существенный акт любого семиотического моделирования культуры. Для его осуществления необходимо некоторое первичное кодирование. Оно может реализовываться путем отождествления жизненных ситуаций с мифологическими, а реальных людей — с персонажами мифа или ритуала. На разных этапах культуры таким посредствующим кодом может являться этикет или ритуал («существует то, что имеет эквиваленты в ритуале»), историческое повествование («подлинным бытием обладает то, что будет внесено на скрижали истории»). Однако особенно активен в этом отношении театр, соединяющий ряд названных выше систем.

Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII в. в костюмах весталок, диан, Сафо и мужские портреты à la Тит, Александр Македонский, Марс. То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не неопределенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденный театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем. Такая костюмная стилизация означает, что, для того чтобы отождествиться с тем или иным значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены. Такое кодирование оказывает обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях. Подтверждающие это примеры многочисленны<sup>4</sup>. В интересующей нас связи любопытно указать на случаи воздействия стилизованного условного костюма портрета на реальную моду. Так, в распространении античной одежды в стиле ампир, à la гескье в Петербурге решающую роль сыграли портреты Е.-Л. Виже-Лебрен. Они оказались сильнее правительственный запретов, и Мария Федоровна явилась на интимный ужин 11 марта 1801 г. (последний в жизни Павла Первого!) в запрещенном «античном» платье.

Другим моментом являлся набор сюжетов и связанное с ним представление о живописной тематике. При отборе того, что с точки зрения той или иной культурной системы достойно сделаться объектом изображения,

---

<sup>4</sup> См. статьи «Театр и театральность в строем культуры начала XIX века» и «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» в первом томе настоящего издания; *Francastel P. La réalité figurative / Éd. Gonthier. Paris, 1965 (Troisième partie)*.

и того, как этот объект должен быть изображен, какой момент или состояние его являются «живописными», существенную роль играет предварительное кодирование его в системе другого художественного языка, чаще всего, театрального или литературного.

Существенным моментом выделения «живописной ситуации» является сегментация того потока времени, в который данный объект включен в своем реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных «остановленных» моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он отличается от картины и сближается с жизнью непрерывностью и движением, с другой, отличается от жизни и сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты, каждый из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому.

Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодов, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика.

Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тенденцией уподобить сценическую жизнь реальной, столь же константной, оказывается противоположная — уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения. Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра. Так, например, придворный церемониал создаваемого Наполеоном I императорского двора открыто ориентировался не на преемственность традиций с разрушенным революцией королевским придворным этикетом, а на нормы изображения французским театром XVIII в. двора римских императоров. В разработке этикета активное участие принимал Тальма. Балет властно вторгался в область военного учения, парада. Театральная зрелищность захватывала даже столь чуждую, казалось бы, ей сферу боевой практики. Лермонтов описал чувство зрителей, смотрящих на «сшибку боевую» —

Без кровожадного волненья, как на трагический балет.

Если эпоха классицизма резко разграничивала области ритуализованного и практического поведения, то романтизму было свойственно проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу. С одной стороны, упразднялась замкнутая область «высокого» государственного поведения, а с другой, ритуализовалась «средняя» по стилю сфера любовного, дружеского поведения, ситуации типа «общение с природой» или одиночество «средь шумного бала».

Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственными значимыми и даже единственными существующими. В «непоэтические» моменты человек как бы уходил за кулисы и, с точки зрения разыгрываемой на сцене «пьесы жизни», как бы переставал существовать до нового выхода. Так, например, в сознании романтика эпохи наполеоновских войн боевая жизнь значима и обладает подлинной реальностью (т. е. может стать содержанием разного рода текстов) только как цепь героических, возвышенно-трагических и трогательных сцен. Именно потому производило такое впечатление на читателей изображение войны Стендалем или Толстым, что они переносили сценическую площадку за кулисы, утверждая, что именно там происходит подлинное бытие, а на сцене совершаются лишь «как бы существование», мнимая жизнь.

«Подлинной реальностью» обладали не только определенные ситуации, но и свойственные данной эпохе стабильные наборы амплуа. Для того чтобы существовать («am kräftigsten existieren», как писал Лафатер Карамзину), человек должен добавить к своему физическому бытию знаковое. Лафатер при этом имел в виду простое удвоение («глаз наш не так устроен, чтобы видеть себя без посредства зеркала», — писал он). В определенные культурные эпохи это достигается отождествлением своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью: «себе присвоя

Чужой восторг, чужую грусть,  
Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой, Юлией, Дельфиной,  
Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит».

Выбор роли сопровождался выбором жеста. Выделялась область «значимых движений» — жестов, в отличие от движений чисто бытовых и не сопряженных ни с каким значением<sup>5</sup>.

Критика классицизма как «века позы» совсем не означает отказа от жеста — просто сдвигается область значимого: ритуализация, семантическое содержание перемещаются в те сферы поведения, которые прежде воспринимались как полностью внезнаковые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрижение жеста делаются носителями основных культурных значений, т. е. превращаются в жесты. У Лермонтова «все движения» героини «полны выраженья» и «милой простоты» одновременно («милая простота» — отказ от жестовости, но одухотворенность этих движений, их исполненность значения превращает их в жесты нового типа; это можно

<sup>5</sup> См.: Данилова И. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 50—51.

было бы сопоставить с отказом от системы жеста, выработанного для сцены Карагыгиным, и переходом к «искренним» жестам Мочалова).

...то ли дело  
Глаза Олениной моей!  
Какой задумчивый в них гений,  
И сколько детской простоты,  
И сколько томных выражений,  
И сколько неги и мечты!..  
Потупят их с улыбкой Лелья —  
В них скромных граций торжество;  
Поднимет — ангел Рафаэля  
Так созерцает Божество.

Показательно здесь, при демонстративном утверждении «детской простоты» как высшей ценности, введение живописно-театрального кода для истолкования смысла того, что без него имеет только физическое бытие: «ангел Рафаэля» — отсылка к «Сикстинской мадонне», известной Пушкину по гравюрам (вероятно, сыграли роль и литературные описания), Лель — «славянский Амур» (здесь, возможно, вообще Амур) — отсылка к живописной и театрально-балетной традиции.

Создается треугольник: реальное поведение человека в данной системе культуры — театр — изобразительные искусства, внутри которого происходит интенсивный обмен символикой и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и другое, выдвигая лозунг «натуральности», наконец, живопись и скульптура активно влияют на театр, определяя систему поз и движений, и на внехудожественную реальность, поднимая ее до уровня «имеющей значение».

Весьма существенно при этом, что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна. Именно такая двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает ту риторическую ситуацию, в которой заключается мощный источник выработки новых значений.

Риторика — перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой — возможна и на стыке других искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Так, например, сюрреализм в живописи в определенном смысле можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики. Однако именно потому, что сочетание словесного принципа и риторики представляется естественным, нам казалось полезным показать возможность риторического построения вне связи со словом.

## Художественный ансамбль как бытовое пространство

Античная поговорка гласит: «Музы ходят хороводом». При том, что у каждой из муз было имя, свой образ, инструменты и ремесло, греки неизменно видели в искусстве именно хоровод, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности.

Изучение искусства в новое время пошло по другому пути: сложились отдельные дисциплины, изучающие художественную словесность, театр, изобразительные искусства, кино, музыку в их изолированном развитии. Такой подход имеет свои основания: с одной стороны, он соответствовал реальной тенденции искусства к дифференциации, к превращению в отдельные, внутренне самостоятельные сферы художественной деятельности (что составляло ощущимую тенденцию в развитии искусства после Ренессанса, и в особенности в XIX в.), с другой — позволял вычленить специфические задачи изучения каждой области художественной активности человека.

Особенно много извлекла из такого подхода история каждого вида искусства. Исторический подход к искусству стал для современного человека чём-то гораздо большим, чем просто инструментом научного осмысливания, — он сделался условием эстетического переживания.

Нельзя сказать, чтобы вопрос о некотором «едином стиле» той или иной эпохи, о единстве художественных вкусов той или иной общественной группировки, класса, сословия не ставился в науке и чтобы на этой методологической основе не выявлялась общность произведений, принадлежащих различным видам искусства. Напротив: исследования такого рода, написанные с различных методологических позиций, столь многочисленны, что даже простое перечисление их заняло бы слишком много места. Именно под этим углом зрения написаны многочисленные исследования, посвященные, например, культуре Ренессанса, барокко и т. п.

Однако, когда читаешь работы, посвященные тому, как «дух эпохи», «стиль времени» выражался в различных произведениях искусства (или эссе, в которых авторы ставят перед собой цель воссоздать на основании текстов и памятников «портрет века», синтетический облик культуры данного времени), порой чувствуешь себя как бы в гостиной Собакевича, где все предметы были на одно лицо и «каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или «И я тоже очень похож на Собакевича!» Достигаемая таким образом картина единства бывает не лишена эффектности, однако вызывает ряд сомнений. Прежде всего, как правило, возникает вопрос, не достигается ли единство ценой забвения всего, что этому единству противоречит (потери бывают настолько значительны, что, в конечном счете, никогда нет уверенности, имеем ли мы дело с единством описываемого объекта или с единством предвзятой точки зрения).

Есть и другая трудность. Исследователь, описывающий «лицо эпохи», стремится подметить в разнообразных формах художественной жизни единство. Но так ли смотрел на них современник? А если так, то зачем ему было нужно, чтобы жизнь отливалась в разные формы?

Все это имеет непосредственное отношение к теории интерьера. Ведь организация «интерьера» — это не только размещение мебели, украшений,

картин и скульптур внутри данного помещения, не только художественное оформление стен, потолка и пола. Домашняя сцена в барском особняке XVIII в. в такой же мере вводила в интерьер театральное искусство, в какой телевизор вводит в современную квартиру кинематограф. Если библиотека вводила в интерьер книгу скорее как предмет переплетного искусства, то раскрытый на специальном столике альбом хозяйки, украшенный проворно

Толстого кистью чудотворной  
Иль Баратынского пером —

включал в интерьер и поэтический текст. (Бессспорно, что книги, составляющие один из основных элементов современного интерьера, — кстати, в России традиционно гораздо в большей мере, чем за рубежом, — «работают» уже не переплетами, а титулами, то есть словесными знаками; поскольку при стандартизации типографского дела книга данного наименования имеет один и тот же вид у всех владельцев, каждый посетитель мгновенно опознает состав библиотеки, и непрофессиональная библиотека приобретает знаковый характер — она аттестует хозяина.) Не менее органична связь дворцового интерьера барокко с камерным оркестром; городского квартирного быта XIX в. — с фортепьяно; современного интерьера — с магнитофоном, проигрывателем и воспроизводимой с их помощью музыкой.

Вопрос, следовательно, можно было бы поставить таким образом: почему любой коллектив не может удовлетвориться каким-либо одним искусством, а неизменно строит присущие ему типичные «ряды»; почему отдельный человек почти никогда — кроме некоторых единичных и явно вторичных случаев — не «употребляет» изолированных художественных текстов, а стремится к ансамблям, дающим сочетания принципиально разнородных художественных впечатлений?<sup>1</sup> И если в описании исследователя-культуролога в различных текстах ансамбля выступает общее, то в непосредственном потреблении, видимо, активизируется разница: иначе почему нельзя ограничиться одним текстом?

Говоря об ансамбле интерьера, уместно подчеркнуть еще одну особенность: произведение искусства в контексте своего естественного ансамбля соседствует не только с произведениями других жанров, но и других эпох. Какой бы реально существовавший культурный интерьер мы ни избрали, он никогда не заполняется вещами и произведениями, синхронными по времени создания. Не только европейский собор, в котором, как правило, отчетливо видны различные культурные пласти (сквозь барочный слой проглядывает готическая основа, а порой — островки Ренессанса или даже романского стиля), но и православный, интерьера которого отличается большим единством, заполняет свое внутреннее пространство иконами, вышивками, хоругвями и росписями,

<sup>1</sup> Любопытный пример в этом отношении — кинематограф: первоначально фильм входил как один из номеров в ансамбль ярмарочно-балаганных аттракционов. В дальнейшем превращение кинематографа в самостоятельное искусство, технические условия демонстрации (темный зал и освещенный экран) способствовали выделению и изолированному восприятию кинотекста. Однако одновременно начался рост значения музыкального аккомпанемента, а с появлением звука кино в принципе приобрело синтетический, ансамблевый характер (см.: Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937; Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970). Телевидение усложнило этот ансамбль, введя кино в интерьер современного жилища.

относящимися к весьма различным эпохам. Можно было бы напомнить, что и такие культурные образования, как, например, «библиотека русского образованного дворянина начала XIX в.» (будь то совокупность книг в шкафах или круг реального чтения) или репертуар театра в определенную эпоху, не составляются из синхронных и однотипных текстов.

Интересно в этом отношении описание Пушкиным подмосковного дворца князя Юсупова:

Книгохранилища, кумиры и картины,  
И стройные сады свидетельствуют мне,  
Что благосклонствуешь ты музам в тишине...  
    (...) с восторгом ценишь ты  
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.  
Беспечно окружась Корреджием, Кановой,  
Ты, не участвуя в волнениях мирских,  
Порой насмешливо в окно глядишь на них...

Здесь перед нами весь набор необходимого для ансамбля разнообразия: по временной оси совмещены различные эпохи (Корреджио, Канова), по пространственной — всевозможные жанры: дом и парк, картина и скульптура. Показательно, что женская красота включена в этот ансамбль как элемент: красивая человеческая фигура в предписанном одеянии и позе — обязательный элемент не только картины, изображающей пейзаж или интерьер, но и самих этих культурных ансамблей.

Интерьеры, составленные исключительно из синхронных и одностильевых предметов, производят унылое впечатление потому, что составлены из предметов, стилевое единство и хронологическая синхронность которых слишком обнажены. Особенно это делается заметным, когда некоторая модель интерьера точно копируется в обстановке реального помещения, то есть когда ценой больших затрат происходит одновременная смена всех предметов интерьера. (Дело в том, что любая «модельная композиция» представляет собой некий «язык», когда же ее превращают в реальный интерьер, она используется как «текст». В первом случае это лишь возможность сказать нечто, во втором — реальное сообщение. Когда мы видим живую комнату, обставленную в точном соответствии с некоторым «стильным образом», мы находимся в положении человека, которому вместо интересующего его сообщения подсунули грамматику.)

Все это позволяет толковать понятие интерьера несколько более расширенно, чем это делается обычно, а именно — как непосредственную связь различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства. Эта непосредственная связь отражает реальное функционирование различных искусств в том или ином (исторически данном) коллективе. И характерно, что для каждой эпохи и каждого типа культуры существуют наиболее устойчивые, типичные связи, а также специфические несочетаемости.

Не всякое внутреннее пространство помещения может стать «интерьером». Одним из существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю — культурную, «свою» — и внешнюю — внекультурную, «чужую» — сферы. С самых древних времен замкнутая «культурная» сфера отождествляется

с упорядоченностью, организованностью (космической, религиозной, социальной и политической), а внешняя — с миром зла, дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил. Естественно, что создаваемые человеком «внутренние пространства» — пещера, дом, городская площадь или обнесенное стеной пространство города, или вообще земля по эту сторону «границы владений дедовских» (Пушкин) — становились объектом особых культурных переживаний. Не случайно одним из наиболее почитаемых римских богов был Терминус — бог границы отцовской земли; общеизвестна магическая и покровительственная роль порога дома в верованиях многих народов и т. д.<sup>2</sup>

С усложнением механизма культуры простое противопоставление «культурного» (организованного) и «некультурного» (неорганизованного) пространств сменяется иерархией: внутри замкнутого пространства выделяются иерархически более «высокие» его участки. Так, внутри огороженного стеной средневекового города выделяется замкнутое пространство, вмещающее сакральную и государственную власть (слово «выделяется» имеет здесь типологический, а не исторический смысл; исторически процесс шел в противоположном направлении: кремль не выделялся из города, а обрастал городом). Аналогичны красный угол в крестьянской избе, обязательное деление барского особняка XVIII в. на парадные комнаты первого этажа и жилые — второго. Парадные комнаты иначе обставлены: здесь специализированные как бы для жилья помещения (например, спальни) служат лишь для приемов и праздников, тогда как для жилья реально служат лишь комнаты второго этажа (точно так же в мещанском быту возникает различие между кроватью — украшением парадной комнаты и кроватью, предназначенной для сна). Иерархия культурной значимости различных пространств дополняется иерархией степеней их ценности (зависящей от внутренней структуры данного типа культуры); так выделяются пространства, предназначенные для государственно-политической деятельности, частной жизни и т. д.

Эстетические переживания также отнюдь не равномерно распределяются внутри культурного пространства. Подобно тому как уже на ранних стадиях общественно-исторического развития выделяются особые календарные сроки для эстетических переживаний (например, для праздников, закрепленных за определенными календарными датами; можно напомнить также о еще недавно действовавших запретах рассказывать

<sup>2</sup> Наименование «экстерьер» имеет смысл для всех случаев совмещения эстетического переживания с внешней поверхностью культурного пространства — когда оно моделирует внешнюю точку зрения на себя. Таков будет импозантный и грозный вид рыцарского замка на скале, рассчитанный на восприятие его врагами или вассалами, фасад дворца, вызывающий восхищение... Такова же природа заботы о виде, который открывается на порт при приближении к нему с моря, и утвердившаяся еще в античности манера украшать гавани статуями, обращенными лицом к входящим в порт кораблям. Когда Гирландайо вызывался расписать внешнюю сторону флорентийских стен фресками, он имел в виду гигантский опыт, имеющий целью указать иностранцу, какой он должен воспринимать Флоренцию.

Такова же природа оформления пограничных знаков. В этом смысле Петербург был своеобразным экстерьером императорской России, обращенным к Европе. Несколько особый случай — крестообразный план готических соборов, видный лишь с внешней для людей «позиции Бога», поскольку эта позиция внешнего наблюдателя в данном случае, для человека средневековой культуры, не выносится за ее пределы, а составляет некоторый недоступный людям центр.

сказки днем, а в некоторых местах — летом), намечается и пространственное закрепление искусства в определенных участках культурного мира. Периодически повторяющиеся в истории культуры тенденции предельно расширить пространственную сферу искусства, отождествив ее с культурным макрокосмом, или предельно сузить ее (ср. лозунги «вызвести искусство на улицу» или замкнуть его в «башне из слоновой кости») вторичны и отражают интерпретацию различными историческими и социальными силами факта пространственной закрепленности искусства в мире культуры.

Типы пересечения эстетического пространства с теми или иными социально вычлененными подпространствами могут быть различными. Так, место эстетических эмоций (одновременно и место сосредоточения произведений искусства) может совмещаться с храмом, дворцом, частным жилищем, сочетаясь с идеями религиозными (ср. стремление сочетать религиозные и эстетические переживания в барочной культуре контреформации и принципиальное их разделение в системе протестантизма; напомним, что, судя по «Повести временных лет», красота храма и службы была одним из решающих аргументов для посланцев князя Владимира в пользу «греческой веры», для иконоборцев же «красота» связывается с «язычеством» и, следовательно, подлежит удалению из христианского храма), с политическими представлениями или ценностным приоритетом отдельной личности.

Совмещение высокой социально-ценностной характеристики определенного типа внутреннего культурного пространства с эстетическим его переживанием создает условия для возникновения особого типа интерьера. Возможен и такой случай, когда эстетическое становится в данной системе культуры на столь высокую ступень, что искусство ни с чем, кроме себя самого, совмещаться уже не может. В этом случае мы получаем некоторые типы пространства, исключительно посвященные эстетическим переживаниям, — театр или музей. Не следует думать, что здесь автоматически сказывается специфика театрального искусства, требующая отдельного помещения, — нам прекрасно известны случаи совмещения театра и храма, театра и дворца (например, «Эрмитажный театр» Екатерины II), домашнего театра (как в городском барском доме, так и в поместье) и, наконец, разнообразных любительских и профессиональных выступлений (как в частной интеллигентской квартире XIX в., так и уже в наше время, например в цехе, госпитале и т. д.), причем во всех этих случаях выступление артиста не в театре ценностно характеризуется выше, чем в обычных театральных условиях. Совмещение музея с храмом, дворцом, библиотекой или частной квартирой тривиально и примеров не требует. Обычные в литературе XVIII в. определения театра как «храма искусств» свидетельствуют, что для высочайшей оценки искусства в этой системе не нуждается в совмещении с посторонними ценностями.

Единство разнородных художественных произведений внутри некоторого замкнутого культурного пространства нельзя рассматривать отдельно от поведения человека, включающегося в этот ансамбль. Выше мы говорили, что типичная структура московского барского особняка подразумевала деление на «парадный» нижний и «жилой» верхний этажи, что даже менее притязательный дом среднего помещика членился на «барскую» и «людскую» половины; в крестьянской избе выделялся красный угол. Но неравномерности жилого пространства соответствовало выделение разных типов поведения, включая походку, жесты, силу голоса и т. п.

В русском дворянском быту первой половины XIX в. строевая служба молодого офицера и не менее тягостная муштра, которую проходили молодые девушки под командой танцмейстера, вырабатывали совершенно особый тип движения, жеста и посадки фигуры<sup>3</sup>. Создавалась возможность «высокого» и «низкого» стиля жеста, походки, голоса, поведения и, в равной мере, отождествление себя с «высокими» или «низкими» персонажами искусства, что подразумевало определенный тип поступков, высказывавшихся мыслей, определенный стиль речи. Это было лишь частным проявлением более широкого культурного явления: известно, что разные социальные ситуации типа «карнавала», «работа», «нахождение в строю», «на параде», «бал», «дружеская беседа» определяют соответствующие типы поступков и речевого поведения, жеста и мимики. Однако каждая из этих ситуаций связана с определенным культурным пространством и, следовательно, с устойчивыми для данной культуры художественными ансамблями.

Конечно, культурной жизни каждой эпохи присуще некоторое единство, часто усиливаемое вторжением в непосредственную ткань искусства представлений эпохи о себе самой, нормирующих самоописаний. Однако с этих позиций мы видим лишь одну сторону процесса.

Предлагаемый в данной статье вопрос имеет иной характер: нас интересует не то, какие общие черты позволяют отнести некоторые картины, статуи, поэтические тексты, мебель, одежду к явлениям одного стиля, а почему тому или иному стилю свойственно проявляться в различных жанровых феноменах.

Именно разница в принципах освоения мира делает различные виды искусств взаимно необходимыми. При этом следует выделить две различные стороны этой проблемы. С одной стороны, разные искусства, по-разному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность, художественный полиглотизм. С другой стороны, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков.

Обобщая, можно утверждать, что каждое свойство того или иного художественного языка определяется отношением его к некоторым, в определенном смысле эквивалентным, свойствам языков других искусств («эквивалентность» в данном случае определяется способностью моделировать один и тот же объект)<sup>4</sup>. И здесь весьма существенной

<sup>3</sup> Современный исторический кинематограф, как правило, этого не учитывает: актер надевает мундир офицера XIX в., но не умеет воспроизводить соответствующего стиля движений и поведения. Особенно это заметно в голливудских исторических фильмах. В качестве противоположного примера можно было бы привести французский фильм «Большие маневры», в котором разница движений и посадки фигуры офицеров-кавалеристов (в отдельных случаях несколько утрированная и воспроизводящая уже другой штамп: «опереточная маска лихого кавалериста») и штатских героев входит в систему выразительных средств. Напомним также, как меняются походка и жесты жулика Бартоне, когда он перевоплощается в кавалерийского генерала в «Генерале д'елла Ровере» (Росселини).

<sup>4</sup> В этой связи интересно указать на некоторые устойчивые соотношения между различными видами искусств. Как показало исследование Е. В. Душечкиной, повествовательным жанрам средневековья была свойственна неподвижность, пространственная и идеологическая стабильность точки зрения повествователя. Душечкина справедливо отметила существование отношения дополнительности

оказывается проблема влияния: язык живописи влияет на театр, кинематограф — на роман, поэзия — на кинематограф. При этом влияние происходит не только через глаз, руку и мозг художника. Трудности в восприятии далёких (этнически и исторически) видов искусств, как правило, связаны с тем, что мы пытаемся освоить их изолированно, вне контекста породившей их культуры. Всякий литературовед знает, сколь меняется впечатление от литературного произведения в зависимости от того, читаем ли мы его в собрании сочинений или в журнале, где увидела свет первая публикация. В одном контексте в произведении подчеркивается то, что отличает его от предшествующих или последующих творений того же автора (то есть место в индивидуальной творческой эволюции), в другом — соотношение с произведениями других авторов. «Граф Нулин» Пушкина впервые увидел свет в одной обложке с поэмой Баратынского «Бал». В сознании современников они образовывали некоторое единство, для нас сейчас трудно уловимое, так же, как мы не можем без внутреннего сопротивления понять, почему Н. И. Надеждин, подвергший «Графа Нулина» уничтожающей критике, считал эту поэму ультрамонтанской. Когда мы обнаруживаем в одной книжке некрасовского «Современника» «Сашу» Некрасова и «Рудина» Тургенева, мы уже можем говорить о взаимодействии в читательском восприятии разножанровых произведений — поэмы и романа. Еще заметнее соотношение разных жанров, когда мы соотносим произведения из художественного и критического отделов журнала.

Отнюдь не любое соединение разно- или одновременных объектов способно вступать в соотношения, складываться в ансамбли. Сочетаемость и несочетаемость предметов искусства в некоторых единых ансамблях — мало изученная, но весьма существенная проблема. Что происходит при включении китайских художественных изделий в культурные ансамбли барокко или произведений искусства Африки — в художественное окружение современного европейца? Очевидно, что перед нами различно закодированные тексты; часть из них ощущается в общей культурной толще как «чужая». Однако между этими «чужими» текстами и их европейским контекстом имеется нечто общее, что позволяет «читать» экзотические тексты с позиции европейского контекста и одновременно трансформировать сам этот контекст, глядя на него как бы с позиций этих экзотических включений. И наконец, возможна некоторая внешняя точка зрения, например, исследователя, чья собственная культура относится к другому времени. С этой позиции разница между составляющими ансамбль элементами отступит на второй план и они легко будут описываться как нечто единое и непротиворечивое.

Представляется, что сказанного достаточно, для того чтобы обосновать необходимость наряду с исследованием отдельных произведений и видов искусств изучать особенности и закономерности реальных ансамблей. Музы ходят хороводом.

1974

---

между словесным повествованием и живописным произведением: в средние века подвижность точки зрения художника дополняется стабильностью позиции повествователя, а в искусстве нового времени зафиксированность позиции живописца — свободой «точки зрения текста» романа XIX в. (См.: Душечкина Е. Художественная функция чужой речи в Киевском летописании: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Тарту, 1973).

## О языке мультипликационных фильмов

В обширной уже литературе по семиотике кино языку мультипликационных фильмов почти не уделяется внимания. Это отчасти объясняется периферийным положением самого мультипликационного фильма в общей системе киноискусства. Такое положение, конечно, не несет в себе ничего закономерного и обязательного и может легко измениться на другом этапе культуры. Развитие телевидения, повышая значение неполнометражных лент, создает, в частности, технические условия для повышения общественного статуса мультипликационных фильмов.

Существенным условием дальнейшего развития мультипликации является осознание специфики ее языка и того факта, что мультипликационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом противостоящим языку игрового и документального кинематографа. Объединяются эти два кинематографа единством техники проката, подобно тому как аналогичное единство объединяет часто в пределах одних организационных форм оперный и балетный спектакли, несмотря на принципиальное различие их художественных языков. Это административно оправданное организационное единство нельзя путать с художественным единством.

Разница между языком фотографического и мультипликационного кинематографа заключается, в первую очередь, в том, что применение основного принципа: «движущееся изображение» к фотографии и рисунку приводит к диаметрально противоположным результатам. Фотография выступает в нашем культурном сознании как заместитель природы, ей приписывается свойство тождественности объекту (такая оценка определяет не реальные свойства фотографии, а место ее в системе культурных знаков: каждый знает, что в выполненном хорошим живописцем портрете близкого нам лица мы видим более сходства, чем в любой фотографии, но, когда речь идет о документальной точности, при поимке преступника или в газетном репортаже, мы обращаемся к фотографии). Каждый отдельный фотографический снимок может быть под подозрением относительно точности, но Фотография — синоним самой точности.

Движущаяся фотография естественно продолжает это основное свойство исходного материала. Это приводит к тому, что иллюзия реальности делается одним из ведущих элементов языка фотографического кино: на фоне этой иллюзии особенно значимо делается условность. Монтаж, комбинированные съемки получают контрастное звучание, а весь язык располагается в поле игры между незнаковой реальностью и знаковым ее изображением.

Живопись в паре с фотографией воспринимается как условная (в паре со скульптурой или каким-либо другим искусством она могла бы восприниматься как «иллюзионная» и «естественная», однако, попадая на экран, она получает антитезой фотографию). Насколько движение естественно гармонирует с природой «естественной» фотографии, настолько оно противоречит «искусственному» рисованно-живописному изображению. Для человека, привыкшего к картинам и рисункам, движение их должно казаться столь же противоестественным, как неожиданное движение статуй. Напомним, какое страшное впечатление производит на нас такое движение даже в литературном («Медный всадник», «Венера

Илльская») или театральном («Дон Жуан») изображении. Внесение движения не уменьшает, как это было с фотографией, а увеличивает степень условности исходного материала, которым пользуется мультипликация как искусство.

Свойство материала никогда не накладывает на искусство фатальных ограничений, но тем не менее оказывает влияние на природу его языка. Никто знакомый с историей искусства не возьмется предсказывать, как трансформируется исходный художественный язык в руках большого художника. Это не мешает пытаться определить некоторые его базовые свойства.

Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения. При этом если движение удваивает иллюзию фотографии, то она же удваивает условность рисованного кадра. Характерно, что мультипликационный фильм, как правило, ориентируется на рисунок с отчетливо выраженной спецификой языка: на карикатуру, детский рисунок, фреску. Таким образом, зрителю предлагается не какой-то образ внешнего мира, а образ внешнего мира на языке, например, детского рисунка в переводе на язык мультипликации. Стремление сохранить ощущимой художественную природу рисунка, не сгладить ее в угоду поэтике фотографического кинематографа, а подчеркнуть, проявляется, например, в таких лентах, как «Охотник» Рейна Раамата («Таллиннфильм»), где не только имитируется тип детского рисунка, но и вводится прерывность: от одного неподвижного кадра к другому переход совершается с помощью скачка, имитирующего мельканье перед зрителем листов с рисунками. Специфика рисунка тем или иным образом подчеркивается почти во всех рисованных лентах (ср. специфику карикатуры в «Острове» и иллюстрации к детской книжке в «Винни-Пухе» Е. Хитрука, фрески и миниатюры в «Битве при Керженце» И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна<sup>1</sup>; исключительный интерес представляет в этом отношении «Стеклянная арфа», сказка, в которой весь рисованный сюжет построен на известных образах мировой живописи: страшный мир стяжания и рабства в начале ленты раскрыт цепью движущихся образов из картин Сальвадора Дали, Босха и других художников, но, преображеный чудесным образом, он раскрывает в каждом человеке скрытого в нем персонажа с полотен мастеров Ренессанса). Указанная тенденция подтверждается и опытом использования кукол для мультипликационного фильма. Перенесение куклы на экран существенным образом сдвигает ее природу по отношению к семиотике кукольного театра. В кукольном театре «кукольность» составляет нейтральный фон (естественно, что в кукольном театре действуют куклы!), на котором выступает сходство куклы и человека. В кинематографе кукла замещает живого актера. На первый план выдвигается ее «кукольность».

Такая природа языка мультипликации делает этот вид кинематографа исключительно приспособленным для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста. Не случайно одним из жанров, в котором рисованную и кукольную ленту ожидали наибольшие успехи, была сказка для взрослых. Представление о том, что мультипликационное кино

---

<sup>1</sup> Интересно, что в кадрах этого фильма имитируется не только тип рисунка древнерусской фрески и иконы, но и их привычный нам нынешний вид: имитируются трещины краски!

жанрово закреплено за зрителем детского возраста, ошибочно в такой же мере, в какой то, что сказки Андерсена считаются детскими книгами, а театр Шварца — детским театром. Попытки людей, не понимающих природы и специфики языка мультипликационного фильма, подчинить его нормам языка фотографического кино как якобы более «реалистического» и серьезного, основаны на недоразумении и к положительному результатам привести не могут. Язык любого искусства сам по себе не подлежит оценке. Невозможно сказать, что язык драмы «лучше», чем язык оперы и балета. Каждый из них имеет свою специфику, влияющую на место, которое занимает данное искусство в иерархии ценностей культуры той или иной эпохи. Однако место это подвижно, положение каждого искусства так же подвержено изменениям в общем культурном контексте, как и характеристики его языка. А для того чтобы отвести упрек в несерьезности, достаточно напомнить, что в рамках иронического повествования были созданы такие значительные памятники мирового искусства, как «Дон Жуан» Байрона, «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне» Пушкина, сказки Гофмана, оперы Стравинского и многое другое.

Дальнейший путь мультипликации к утверждению ее в качестве самостоятельного искусства лежит не в стирании особенностей ее языка, а в осознании и развитии их. Одним из таких путей, как кажется, может бытьозвучное художественному мышлению XX в. соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности. Так, например, когда мы видим в фильме Е. Туганова (текст Ю. Пэзеля) «Кровавый Джон» («Таллиннфильм») соединение трехмерного кукольного пиратского корабля с двухмерной старинной географической картой, по которой он плывет, мы испытываем резкое двойное обострение чувства знаковости и цитатности экранного образа, что создает исключительный по силе иронический эффект.

Наверное, возможны и более резкие совмещения. Значительные художественные возможности таятся в совмещении фотографического и мультипликационного мира, однако именно при условии, что каждый будет выступать в своей специфике. Сопряжение различных художественных языков (как, например, в «Житейских возвратах кота Мурра» Гофмана или в произведениях Брехта или Шоу) позволит расширить смысловую гамму иронического повествования от легкой комедийности до иронии грустной, трагической или даже мелодраматической.

Сказанное отнюдь не ограничивает возможностей мультипликационного кино одним лишь ироническим повествованием. Современное искусство с его разнообразными «текстами о текстах» и тенденцией к удвоению семиотических систем открывает перед мультипликацией широкий круг тем, лежащих на основных путях художественных поисков времени.

Теория не должна предустанавливать границы для будущего художественного творчества — она может лишь указывать ему на возможные пути. Киномультипликация — искусство исторически молодое, и путей перед ним много.

# МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРЫ

## О семиотическом механизме культуры\*

Определения культуры многочисленны<sup>1</sup>. Разница в семантическом наполнении понятия «культура» в разные исторические эпохи и у различных ученых нашего времени не будет нас обескураживать, если мы вспомним, что значение этого термина производно от типа культуры: каждая исторически данная культура порождает определенную, ей присущую модель культуры. Поэтому сравнительное изучение семантики термина «культура» на протяжении веков — благодарный материал для типологических построений.

Одновременно во всем многообразии определений можно выделить и нечто общее, видимо, отвечающее некоторым интуитивно приписываемым культуре, при любом истолковании термина, чертам. Укажем лишь на две из них. Во-первых, в основу всех определений положено убеждение, что культура имеет признаки. При кажущейся тривиальности этого утверждения оно наделено не лишенным значения содержанием: из него вытекает утверждение, что культура никогда не представляет собой универсального множества, а лишь некоторое определенным образом организованное подмножество. Она никогда не включает в себя все, образуя некоторую, особым образом отгороженную сферу. Культура мыслится лишь как участок, замкнутая область на фоне не-культуры. Характер противопоставления будет меняться: не-культура может представлять как неприсущность к определенной религии, некоторому знанию, некоторому типу жизни и поведения. Но всегда культура будет нуждаться в таком противопоставлении. При этом именно культура будет выступать как маркированный член оппозиции. Во-вторых, все многообразие ограничений культуры от не-культуры, по сути дела, сводится к одному: на фоне не-культуры культура выступает как знаковая система. В частности, будем ли мы говорить о таких признаках культуры, как «сделанность» (в антитезе «природности»),

\* Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

<sup>1</sup> См.: Kroeber A., Kluckhohn C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions // Papers of Peabody Museum. Cambridge (Mass.), 1952; Kłoskowska A. Kultura masowa. Warszawa, 1964; Benedict R. Patterns of culture. Cambridge (Mass.), 1934; Comparative Research across Cultures and Nations / Ed. by S. Rokkan. Paris; The Hague, MCMLXVIII; Mauss M. Sociologie et anthropologie. Paris, 1966; Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale. Paris, 1958; Simons J. Claude Lévi-Strauss ou la «Passion de l'inceste»: Introduction au structuralisme. Paris, 1968.

«условность» (в антитезе «естественности» и «безусловности»), способность конденсировать человеческий опыт (в отличие от природной первозданности) — во всех случаях мы имеем дело с разными аспектами знаковой сущности культуры.

Показательно, что смена культур (в частности, в эпохи социальных катаклизмов) сопровождается обычно резким повышением семиотичности поведения (что может выражаться даже в изменении имен и названий), причем и борьба со старыми ритуалами может принимать сугубо ритуализованный характер. В то же время не только введение новых форм поведения, но и усиление знаковости (символичности) старых форм может свидетельствовать об определенном изменении типа культуры. Так, если деятельность Петра в России в большей степени свелась к той борьбе со старыми ритуалами и символами, которая на деле выразилась в создании новых знаков (например, отсутствие бороды стало столь же обязательным, как ранее ее наличие, ношение платья иностранного покроя стало столь же непременным, как ранее — ношение русской одежды<sup>2</sup> и т. д. и т. п.), то деятельность Павла выразилась в резком усилении знаковости уже имеющихся форм, в частности, в повышении их символического характера (ср. увлечение в это время генеалогической символикой, символикой парадов, языком церемониала и т. п., а с другой стороны — борьбу со словами, звучавшими как символы иной идеологии; ср. еще такие подчеркнуто символические акты, как выговор умершему, вызов государей на дуэль и т. п.).

Одним из наиболее существенных вопросов является отношение культуры к естественному языку. В предшествующих изданиях Тартуского университета (семиотическая серия) явления культурного ряда определялись как вторичные моделирующие системы. Тем самым выделялся их производный по отношению к естественным языкам характер. В ряде работ, следуя гипотезе Сепира-Уорфа, подчеркивалось и исследовалось влияние языка на различные проявления человеческой культуры. В последнее время Э. Бенвенист подчеркнул, что только естественные языки могут выполнять метаязыковую роль и в этом отношении занимают совершенно особое место в системе человеческих коммуникаций<sup>3</sup>. Однако представляется спорным, когда автор в этой статье предлагает только естественные языки считать собственно семиотическими системами, определяя все остальные культурные модели как семантические — не имеющие

<sup>2</sup> Ср. специальные петровские указы о форме платья, которое делалось обязательным для ношения. Так, в 1700 г. предписывалось носить платье венгерского образца, в 1701 г. — немецкого, в 1702 г. — в праздничные дни назначалось носить французские кафтаны; см.: Полное собрание законов Российской Империи. Ст. 1741, 1898, 1899. Соответственно в 1714 г. петербургских торговцев, продававших русское платье неуказанного образца, велено было бить кнутом и ссылать на каторгу, а в 1715 г. было велено ссылать на каторгу тех, кто будет торговать гвоздями для подковки сапогов и башмаков (см.: Там же. Ст. 2874 и 2929). Ср., с другой стороны, протесты против иностранного платья как в допетровское время, так и у старообрядцев, которые выступают как носители допетровской культуры (заметим, что старообрядцы и до наших дней могут сохранять одежду допетровского покроя, употребляя ее при богослужении; еще более архаичной может являться у них похоронная одежда — см. статьи Н. П. Гринковой об одежде в книге: Бухтарминские старообрядцы. Л., 1930). Нетрудно видеть, что сам характер отношения к знаку и общий уровень семиотичности культуры до Петра и при нем в данном случае остается одним и тем же.

<sup>3</sup> Benveniste E. Semiology de la langue // Semiotica. 1969. Vol. I. № 1.

собственного упорядоченного семиозиса и заимствующие его из сферы естественных языков. При всей целесообразности противопоставления первичной и вторичной моделирующих систем (без такого противопоставления невозможно выделить специфику каждой из них) уместно было бы подчеркнуть, что в реально-историческом функционировании языки и культура неотделимы: невозможно существование языка (в полнозначном понимании этого слова), который не был бы погружен в контекст культуры, и культуры, которая не имела бы в центре себя структуры типа естественного языка.

В порядке научной абстракции можно представить себе язык как изолированное явление. Однако в реальном функционировании он влит в более общую систему культуры, составляет с ней сложное целое. Основная «работа» культуры, как мы постараемся показать, — в структурной организации окружающего человека мира. Культура — генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая, подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда, не организическую, а общественную.

Но для того чтобы выполнить эту роль, культура должна иметь внутри себя структурное «штампующее устройство». Его-то функцию и выполняет естественный язык. Именно он снабжает членов коллектива интуитивным чувством структурности, именно он своей очевидной системностью (по крайней мере на низших уровнях), своим преображением «открытого» мира реалий в «закрытый» мир имен заставляет людей трактовать как структуры явления такого порядка, структурность которых, в лучшем случае, не является очевидной<sup>4</sup>. При этом оказывается, что в целом ряде случаев несущественно, является ли то или иное смыслообразующее начало структурой в собственном значении. Достаточно, чтобы участники коммуникации считали его структурой и пользовались им как структурой, для того чтобы оно начало обнаруживать структуро-подобные свойства. Понятно, как важно наличие в центре системы культуры такого мощного источника структурности, как языки.

Презумпция структурности, вырабатываемая в результате навыка языкового общения, оказывает мощное организующее воздействие на весь комплекс коммуникативных средств. Таким образом, вся система сохранения и передачи человеческого опыта строится как некоторая концентрическая система, в центре которой расположены наиболее очевидные и последовательные (так сказать, наиболее структурные) структуры. Ближе к периферии располагаются образования, структурность которых не очевидна или не доказана, но «которые, будучи включены в общие знаково-коммуникативные ситуации, функцо-нируют как структуры». Подобные квазиструктуры занимают в человеческой культуре, видимо, очень большое место. Более того, именно определенная внутренняя неупорядоченность, не до конца организованность обеспечивает человеческой культуре и большую внутреннюю емкость, и динамизм, неизвестные более стройным системам.

Мы понимаем культуру как ненаследственную память коллектива, выражющуюся в определенной системе запретов и

<sup>4</sup> Так, например, структурность истории составляет исходную аксиому нашего подхода, ибо в противном случае исключается возможность накопления исторического опыта. Однако ни доказана, ни опровергнута путем доказательства эта идея быть не может, поскольку мировая история не закончена и мы погружены в нее.

предписаний. Эта формулировка, если с ней согласиться, предполагает некоторые следствия.

Прежде всего из сказанного следует, что культура, по определению, есть социальное явление. Это положение не исключает возможности индивидуальной культуры, в случае, когда единица осмысляет себя в качестве представителя коллектива, или же во всех случаях автокоммуникации, при которых одно лицо выполняет — во времени или в пространстве — функции разных членов коллектива и фактически образует группу. Однако случаи индивидуальной культуры неизбежно исторически вторичны.

С другой стороны, в зависимости от ограничений, налагаемых исследователем на рассматриваемый материал, можно говорить об общечеловеческой культуре вообще, о культуре того или иного ареала или того или иного времени, наконец, того или иного социума, который может меняться в своих размерах, и т. д.

Далее, поскольку культура есть память, или, иначе говоря, запись в памяти уже пережитого коллективом, она неизбежно связана с прошлым историческим опытом. Следовательно, в момент возникновения культуры не может быть констатирована как таковая, она осознается лишь *post factum*. Когда говорят о создании новой культуры, то имеет место неизбежное забегание вперед, т. е. подразумевается то, что (как предполагается) станет памятью с точки зрения реконструируемого будущего (естественно, что правомерность такого предположения способно показать только само будущее).

Таким образом, программа (поведения) выступает как обращенная система: программа направлена в будущее — с точки зрения составителя программы, культура обращена в прошлое — с точки зрения реализации поведения (программы). Из этого следует, что разница между программой поведения и культурой функциональна: один и тот же текст может быть тем или другим, различаясь по функции в общей системе исторической жизни данного коллектива.

Вообще, определение культуры как памяти коллектива ставит вопрос о системе семиотических правил, по которым жизненный опыт человека претворяется в культуру; эти последние, в свою очередь, и могут трактоваться как программа. Само существование культуры подразумевает построение системы, правил перевода непосредственного опыта в текст. Для того чтобы то или иное историческое событие было помещено в определенную ячейку, оно прежде всего должно быть осознано как существующее, т. е. его следует отождествить с определенным элементом в языке запоминающего устройства. Далее оно должно быть оценено в отношении ко всем иерархическим связям этого языка. Это означает, что оно будет записано, т. е. станет элементом текста памяти, элементом культуры. Таким образом, внесение факта в коллективную память обнаруживает все признаки перевода с одного языка на другой, в данном случае — на «язык культуры».

Специфическим вопросом культуры как механизма по организации и хранению информации в сознании коллектива является долгосрочность. Вопрос этот имеет два аспекта.

1. Долгосрочность текстов коллективной памяти.
2. Долгосрочность кода коллективной памяти.

В определенных случаях эти два аспекта могут не находиться в прямом соответствии: так, например, разного рода суеверия можно рассматривать как элементы текста старой культуры с утраченным кодом, т. е. как тот случай, когда текст переживает код. Ср.:

Предрассудок! он обломок  
Древней правды. Храм упал;  
А руин его — потомок  
Языка не разгадал.

(Е. А. Баратынский)

Каждая культура создает свою модель длительности своего существования, непрерывности своей памяти. Она соответствует представлению о максимуме временной протяженности, практически составляя «вечность» данной культуры. Поскольку культура осознает себя как существующую, лишь идентифицируя себя с константными нормами своей памяти, непрерывность памяти и непрерывность существования обычно отождествляются.

Характерно, что многие структуры вообще не допускают возможности сколько-нибудь существенного изменения в отношении актуальности сформулированных ею правил, иначе говоря, возможности какой-либо переоценки ценностей. Тем самым культура весьма часто бывает не рассчитана на знание о будущем, причем будущее представляется как остановившееся время, как растигнувшееся «сейчас»; это непосредственно связано именно с ориентацией на прошлое, которая и обеспечивает необходимую стабильность, выступающую в качестве одного из условий существования культуры.

Долгосрочность текстов образует внутри культуры иерархию, обычно отождествляемую с иерархией ценностей. Наиболее ценными могут считаться тексты предельно долговечные с точки зрения и по меркам данной культуры или панхронные (хотя возможны и «сдвинутые» культурные аномалии, в которых высшая ценность приписывается мгновенности). Этому может соответствовать иерархия материалов, на которых фиксируются тексты, и иерархия мест и способов их хранения.

Долгосрочность кода определяется константностью его основных структурных моментов и внутренним динамизмом — способностью изменяться, сохраняя при этом память о предшествующих состояниях и, следовательно, самосознание единства.

Рассматривая культуру как долгосрочную память коллектива, мы можем выделить три типа ее заполнения.

1. Количество увеличение объема знаний. Заполнение различных ячеек иерархической системы культуры различными текстами.

2. Перераспределение в структуре ячеек, в результате чего меняется само понятие «факт, подлежащий запоминанию», и иерархическая оценка записанного в памяти. Постоянная переорганизация кодирующей системы, которая, оставаясь собой в своем собственном самосознании и мысля себя как непрерывную, неустанно переформировывает частные коды, чем обеспечивает увеличение объема памяти за счет создания «неактуальных», но могущих актуализироваться резервов.

3. Забывание. Превращение цепочки фактов в текст неизменно сопровождается отбором, т. е. фиксированием одних событий, переводимых в элементы текста, и забыванием других, объявляемых несуществующими. В этом смысле каждый текст способствует не только запоминанию, но и забвению. Поскольку же отбор подлежащих запоминанию фактов каждый раз реализуется на основании тех или иных семиотических норм данной культуры, следует предостеречь от отождествления событий жизненного ряда и любого текста, каким бы «искренним», «безыскусным» или непосредственным он ни казался. Текст — не действительность, а материал для ее реконструкции. Поэтому семиотический анализ документа всегда должен предшествовать историческому. Создав правила рекон-

струкции действительности по тексту, исследователь сможет вычитать в документе и то, что с точки зрения его создателя не являлось «фактом», подлежало забвению, но что может совершенно иначе оцениваться историком, поскольку в свете его собственного культурного кода выступает как событие, имеющее значение.

Однако забвение осуществляется и иным способом: культура постоянно исключает из себя определенные тексты. История уничтожения текстов, очищения от них резервов коллективной памяти идет параллельно с историей создания новых текстов. Каждое новое направление в искусстве отменяет авторитетность текстов, на которые ориентировались предшествующие эпохи, переводя их в категорию не-текстов, текстов иного уровня или физически их уничтожая. Культура по своей сущности направлена против забывания. Она побеждает его, превращая забывание в один из механизмов памяти.

Отсюда можно предполагать определенные ограничения в объеме коллективной памяти, обусловливающие подобное вытеснение одних текстов другими. Но в других случаях несуществование одних текстов становится непременным условием для существования других в силу их семантической несовместимости.

Несмотря на видимое сходство, между забыванием как элементом памяти и средством ее разрушения — глубокая разница. В последнем случае происходит распад культуры как единой коллективной личности, обладающей непрерывностью самосознания и накопления опыта.

Следует иметь в виду, что одной из наиболее острых форм социальной борьбы в сфере культуры является требование обязательного забывания определенных аспектов исторического опыта. Эпохи исторического регресса (наиболее яркий пример — нацистские государственные культуры в XX в.), навязывая коллективу крайне мифологизированные схемы истории, в ультимативной форме требуют от общества забвения текстов, не поддающихся подобной организации. Если общественные формации в период подъема создают гибкие и динамические модели, дающие широкие возможности для коллективной памяти и приспособленные к ее расширению, то социальный закат, как правило, сопровождается закостенением механизма коллективной памяти и возрастающей тенденцией к сужению ее объема.

\*

Семиотика культуры заключается не только в том, что культура функционирует как знаковая система. Важно подчеркнуть, что само отношение к знаку и знаковости составляет одну из основных типологических характеристик культуры<sup>48</sup>.

Прежде всего существенно, рассматривается ли отношение между выражением и содержанием как единственное возможное или произвольное (случайное, конвенциональное).

В первом случае принципиальную важность, в частности, приобретает вопрос, как называется то или иное явление и, соответственно,

<sup>48</sup> Ср. замечания о связи эволюции культуры с изменением отношения к знаку в книге: Foucault M. *Les mots et les choses, une archéologie du savoir*. Paris, 1966.

неправильное называние может отождествляться с иным содержанием (см. ниже). Ср. средневековые поиски имени тех или иных ипостасей, зафиксированные, между прочим, в масонском ритуале; в этом же плане следует трактовать и табуистические запрещения, накладываемые на произнесение того или иного имени.

Во втором случае вопрос о назывании и вообще о выражении не имеет принципиального значения, можно сказать, что выражение предстает в этом случае как дополнительный и, в общем, более или менее случайный фактор по отношению к содержанию.

Соответственно, могут различаться культуры, направленные преимущественно на выражение, и культуры, направленные преимущественно на содержание. Понятно, что уже сам факт преимущественной направленности на выражение, строгой ритуализации форм поведения<sup>5</sup> обыкновенно является следствием признания взаимооднозначного (а не произвольного) соотношения между планом выражения и планом содержания, их принципиальной неотделимости (как это характерно, в частности, для средневековой идеологии) или же признания влияния выражения на содержание. (Можно заметить в этой связи, что в известном смысле символ и ритуал могут рассматриваться как антиподы: если символ предполагает обычно внешнее — и относительно произвольное — выражение некоторого содержания, то за ритуалом признается, напротив, способность формировать содержание, оказывать на него влияние.) Понятно, с другой стороны, что в условиях культуры, направленной на выражение и основывающейся на правильном обозначении, в частности, на правильном назывании, весь мир может представлять как некоторый текст, состоящий из знаков разного порядка, где содержание обусловлено заранее, а необходимо лишь знать язык, т. е. знать соотношение элементов выражения и содержания; иначе говоря, познание мира приравнивается к филологическому анализу<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Этот признак становится особенно очевидным в той парадоксальной ситуации, когда следование определенным затратам и предписаниям вступает в конфликт с тем содержанием, которое, собственно говоря, их обуславливает. «Узы твоя целуем, яко единаго от святых, пособити же тебе не можем», — писал глава русской церкви митрополит Макарий томящемуся в заточении Максимию Греку, посылая ему свое благословление (цит. по: Иванов А. И. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969. С. 170). Даже признаваемая им (Макарием) святость Максима Грека и искреннее его почитание не могут заставить его облегчить участь последнего; знаки сму неподвластны. (Следует полагать, что глава русской церкви Макарий имел в виду не свое бессилие перед лицом некоторых навязанных ему внешних обстоятельств, но внутреннюю невозможность преступить соборное решение. Несогласие с содержанием решения не понижало в его глазах авторитетности решения как такового.)

<sup>6</sup> Ср. характерное для разных культур, прежде всего для средневековья, представление о книге как символе мира (или модели мира). См.: Curtius E. R. Das Buch als Symbol // Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2 aufl. Bern, 1954; Ciževskij D. Das Buch als Symbol des Kosmos // Ciževskij D. Aus zwei Welten; Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. s'-Gravenhage, 1956; Берков П. Н. Книга в поэзии Симеона Полоцкого // Литература и общественная мысль Древней Руси. Л., 1969 (ТОДРЛ. Т. 24); Лотман Ю. М., Успенский Б. А. [Предисловие] // Семиотические исследования: Сб. статей (печатается в Италии). Ср. также о роли алфавита в представлениях об архитектуре вселенной: Dornseiff F. Das Alphabet in Mystik und Magie // Stoicheia. 1922. № 7. С. 33 (см. здесь, в частности, замечание о совпадении 7 ионийских гласных с 7 планетами).

Между тем в условиях типологически иных культурных моделей — направленных непосредственно на содержание — предполагается известная свобода как в выборе содержания, так и в связи его с выражением.

Культура вообще может быть представлена как совокупность текстов; однако с точки зрения исследователя точнее говорить о культуре как о механизме, создающем совокупность текстов, и о текстах как о реализации культуры. Существенной чертой типологической характеристики культуры может считаться ее самооценка в этом вопросе. Если одним культурам свойственно представление о себе как о совокупности нормированных текстов (примером может служить «Домострой»), то другие моделируют себя как систему правил, определяющих создание текстов. (Иначе можно было бы сказать, что в первом случае правила определяются как сумма прецедентов, а во втором — прецедент существует только в том случае, если описывается соответствующим правилом.)

Очевидно, что именно культурам, характеризующимся преимущественной направленностью на выражение, свойственно представление о себе как о правильном тексте (совокупности текстов), тогда как культурам, направленным преимущественно на содержание, свойственно представление о себе как о системе правил. Та или иная ориентированность культуры порождает и свойственный ей идеал Книги и Учебника, включая внешнюю организацию этих текстов. Так, если при ориентированности на правила учебник имеет облик порождающего механизма, то в условиях ориентации на текст появляется характерная форма катехизического (вопросно-ответного) изложения, возникает хрестоматия (читатник, изборник).

Говоря о противопоставлении текста и правил применительно к культуре, важно иметь в виду, между прочим, что в определенных случаях одни и те же элементы культуры могут выступать в обеих функциях, т. е. и как текст, и как правила. Так, например, если табу, выступающее как составная часть общей системы данной культуры, с одной стороны, могут рассматриваться как элементы (знаки) текста, отражающего нравственный опыт коллектива, то, с другой стороны, они могут рассматриваться как совокупность магических правил, предписывающих определенное поведение.

Сформулированное противопоставление — система правил vs. совокупность текстов — можно проиллюстрировать на материале искусства, выступающего как подсистема культуры в целом.

Ярким примером системы, эксплицитно ориентированной на правила, будет европейский классицизм. Хотя исторически теория классицизма создалась как обобщение определенного художественного опыта, в самооценке этой теории картина была иной: теоретические модели мыслились как вечные и предшествующие реальному творчеству. В искусстве же текстами, т. е. значимой реальностью, признавались лишь «правильные», т. е. соответствующие правилам. В этом смысле особенно интересно то, что, например, Буало считает плохими произведениями.

Характерно в связи со сказанным, что скопцы называют Богородицу «животной книгой»; может быть, здесь можно видеть генетическую связь с распространенным в православии и имеющим еще византийские корни отождествлением «Премудрости», т. е. Софии, с Богоматерью (см. об этом отождествлении: Успенский Б. А. Из истории русских канонических имен. М., 1969. С. 48—49).

Плохое в искусстве — это нарушение правил. Но и нарушение правил может быть описано, по мнению Буало, как выполнение некоторых «неправильных» правил. Поэтому «плохие» тексты могут классифицироваться, то или иное неудовлетворительное произведение выступает как пример того или иного типичного нарушения. Не случайно «неправильный» мир искусства у Буало составлен из тех же элементов, что и правильный, но отличается особой, запрещенной в «хорошем» искусстве, системой их соединения.

Другой особенностью этого типа культуры является то, что создатель правил занимает иерархически значительно более высокое место, чем создатель текстов. Так, например, критик в системе классицизма занимает значительно более почетное место, чем писатель.

В качестве примера противоположного типа можно привести культуру европейского реализма XIX в. Входившие в него художественные тексты выполняли общественную функцию непосредственно, не требуя обязательного перевода на метаязык теории. Теоретик строил свои построения, следя за искусством. Практически в целом ряде случаев, например в России после Белинского, критика играла в высшей мере активную и самостоятельную роль. Но тем более очевидно, что при самоосмыслинии собственной позиции Белинский, например, отдавал приоритет Гоголю, отводя себе место интерпретатора.

Хотя в обоих случаях наличие правил является безусловным минимальным условием создания культуры, степень введенности их в ее самооценку будет различной. Это можно сопоставить с обучением языку как системе грамматических правил или же набору употреблений<sup>7</sup>.

В соответствии со сформулированным выше различием культура может противопоставляться как культуре, так и антикультуре. Если в условиях культуры, характеризующейся преимущественной направленностью на содержание и представляющей себя в виде системы правил, основной оппозицией является «упорядоченное—неупорядоченное» (эта оппозиция в частном случае может реализовываться как противопоставление «космос—хаос», «эктропия—энтропия», «культура—природа» и т. п.), то в условиях культуры, направленной преимущественно на выражение и представляемой в виде совокупности нормированных текстов, основной оппозицией будет «правильное—неправильное» (именно «неправильное», а не «не-правильное»: эта оппозиция может приближаться — до совпадения — к противопоставлению «истинного» и «ложного»). В последнем случае культура противопоставляется не хаосу (энтропии), но системе с отрицательным знаком. Понятно, вообще, что в условиях культуры, характеризующейся установкой на однозначное соответствие между выражением и содержанием и преимущественной направленностью на выражение, — когда мир предстает как текст и принципиальную важность получает вопрос, «как называется» то или иное явление, — неправильное называние может отождествляться с иным (а не никаким!) содержанием, т. е. с иной информацией, а не с искажениями в информации. Так, например, неправильно произнесенное слово «ангел» — прочтенное (в соответствии с написанием, отражающим греческие орографические нормы) как αγγελ — воспринималось

<sup>7</sup> С этим противопоставлением связаны различные пути «обучения» культуре, которые нами здесь подробнее не рассматриваются, поскольку составляют предмет специальной статьи.

в средневековой России как обозначение диавола<sup>8</sup>; совершенно аналогично, когда в результате никоновских книжных реформ имя Иисус стало писаться Иисус, новая форма стала восприниматься как имя другого существа — не Христа, а антихриста<sup>9</sup>. Не менее характерно, что искаженная форма слова «Бог» в слове «спасибо» (из «спаси Бог») и сейчас может восприниматься старообрядцами как имя языческого бога, в связи с чем само слово «спасибо» понимается как обращение к антихристу (вместо него употребляется обычно «спаси Господи» у старообрядцев-беспоповцев или «спаси Христос» у старообрядцев-поповцев)<sup>9a</sup>. Здесь замечательно представление о том, что все противопоставленное культуре (в данном случае — культуре религиозной) также должно иметь свое специальное выражение, но выражение ложное (неправильное). Иначе говоря, антикультура строится в этом случае изоморфно культуре, по ее подобию: она также мыслится как знаковая система, имеющая собственное выражение. Можно сказать, что она воспринимается как культура с отрицательным знаком, как бы своего рода зеркальное ее отображение (где связи не нарушены, а заменены на противоположные). Соответственно в предельном случае всякая другая культура — с иным выражением и иными связями — воспринимается с точки зрения данной культуры как антикультура.

Отсюда возникает естественное стремление трактовать все «неправильные» культуры, противоположные данной («правильной»), как единую систему. Так, в «Песни о Роланде» Марсилий одновременно оказывается язычником, безбожником, магометанином и поклонником Аполлона:

<sup>8</sup> См.: Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения. М., 1968. С. 51—53, 78—82.

<sup>9</sup> См.: Успенский Б. А. Из истории русских канонических имен. С. 216.

<sup>9a</sup> Существует легенда на эту тему, кажется, нигде не записанная, где говорится, что фразу «Спаси, Ба!» (восходящую к сугубо неправильному акающему произношению) кричали язычники в Киеве, обращаясь к плывущему по Днепру языческому идолу, которого низверг Владимир Святой. Сама тенденция отождествления языческого бога с антихристом (сатаной), т. е. включения его в систему христианского мировоззрения, очень характерна для культуры рассматриваемого типа. Ср., например, отождествление языческого Волоса-Велеса с бесом, при том, что в других случаях он мог отождествляться со святым Власием (см.: Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. К реконструкции образа Велеса-Волоса как противника громовержца // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 48); ср. также несколько ниже замечания об аналогичном осмыслиении греческого Аполлона. Характерно, что старообрядческий законоучитель XVIII в. Феодосий Васильев называл диавола: «злый вождь, а гнездо неправедный», объясняя со ссылкой на святого Ипполита: «Во всем хочет льстец уподобиться Сыну Божию: лев Христос, лев антихрист, явился агнец Христос, явится антихрист агнец...» (см.: Смирнов П. С. Переписка раскольничих деятелей начала XVIII в. // Христианское чтение. 1909. № 1. С. 48—55).

Поскольку в средневековом типе культуры задается сумма правильных текстов и представление о зеркальной соотнесенности правильного и неправильного, отреченные тексты конструируются из сакральных в результате применения к ним системы антитетических замен. Разительный пример этого — в русских заговорах замена правильного наименования «раб божий» на «черное» «пар божий» (зеркальное прочтение с учетом оглушения конечного звонкого). См.: Астахова А. М. Заговорное искусство на реке Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Л., 1928. Сб. 2. С. 52, 68.

Марсилий-христи там царит всевластно,  
Чтят Магомета, Аполлона славят...<sup>10</sup>

В московском «Сказании о Мамаевом побоище» Мамай получает следующую характеристику: «Еллин сый верою, идоложрец и иконоборец, злый христианский укоритель»<sup>11</sup>. Примеры такого рода нетрудно было бы умножить.

Показательно в связи со сказанным непримиримое отношение в долеровской России к чужим языкам, которые рассматривались как средство выражения чуждой культуры. См., в частности, специальные сочинения против латыни и латинообразных форм, которые отождествлялись с католической мыслью и — шире — с католической культурой<sup>12</sup>. Характерно, что антиохийского патриарха Макария, прибывшего в Москву в середине XVII в., специально предостерегали, чтобы он «отнюдь не говорил по-турецки». «Боже сохрани, — заявил царь Алексей Михайлович, — чтобы такой святой муж осквернил свои уста и язык этой нечистой речью»<sup>13</sup>. В этих словах Алексея Михайловича звучит типичное для того времени убеждение, что невозможно прибегать к чуждым средствам выражения, оставаясь в пределах собственной идеологии (в частности, невозможно говорить на таком «неправославном» языке, как турецкий, воспринимаемый как средство выражения магометанства, или латынь, воспринимаемая как средство выражения католичества, и оставаться при этом чистым в отношении православия).

Не менее показательно, с другой стороны, стремление считать все «православные» языки — одним языком. Так, в тот же период русские книжники могли говорить о едином «еллинославянском» языке (была издана даже грамматика этого языка<sup>14</sup>) и описывать славянские языки по точному образцу греческой грамматики, усматривая в нем, в частности, выражение тех грамматических категорий, которые есть только в греческом.

<sup>10</sup> Русский перевод Ю. Корнеева; цит. по: *Песнь о Роланде* / Изд. подг. И. Н. Голенищев-Кутузов и др. М.; Л., 1964. С. 5.

Характерное для целого ряда текстов отождествление Аполлона и диавола может объясняться, помимо только что высказанных общих соображений, отождествлением имени языческого бога и обозначения сатаны «Аполлон» в Апокалипсисе (9, 11).

<sup>11</sup> *Повести о Куликовской битве* / Изд. подг. М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1953. С. 43.

<sup>12</sup> См.: Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938. С. 9; Успенский Б. А. Влияние языка на религиозное сознание // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1969. Вып. 236. (Труды по знаковым системам. Т. 4). С. 164—165, а также тексты в изд.: Сменцовский М. Братья Лихуды. Спб., 1899 (приложения); Калтерев Н. Ф. О греко-латинских школах в Москве в XVII веке до открытия Славяно-греко-латинской академии // Годичный акт в Московской духовной академии 1-го октября 1889 года. М., 1889. Даже патриарх Никон в полемике с (православным) газским митрополитом Паисием может воскликнуть в ответ на латинскую реплику последнего: «Рабе лукавый, от уст твоих сужду тя, яко неси православен, понеже и языком латинским блядословиши нас» (Гиббенет Н. Историческое исследование дела патриарха Никона. Спб., 1884. Ч. 2. С. 61).

<sup>13</sup> См.: Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. / Пер. с араб. Г. Муркос. М., 1898. Вып. 3. С. 20—21.

<sup>14</sup> См.: Адвентотъс: Грамматика добротлагаливаго еллинословенскаго языка. Львов, 1591.

Соответственно культура с преимущественной направленностью на содержание, противопоставленная энтропии (хаосу), основной оппозицией которой является противопоставление «упорядоченного» и «неупорядоченного», — всегда мыслит себя как начало активное, которое должно распространяться, а не-культуру рассматривает как сферу своего потенциального распространения. Напротив, в условиях культуры, направленной преимущественно на выражение, где в качестве основной оппозиции выступает противопоставление «правильного» и «неправильного» — может вообще не быть стремления к экспансии (наоборот, в этих условиях может оказаться более характерным стремление культуры ограничиться в собственных пределах, ограничиться от всего, что ей противопоставлено, замкнуться в себе, не распространяясь шире). Не-культура отождествляется здесь с антикультурой и таким образом уже по самому своему существу не может восприниматься как потенциальная область распространения культуры.

Примером того, как установка на выражение и связанная с ней высокая степень ритуализации влекут за собой тенденцию к замыканию в себе, могут быть культура средневекового Китая или идея «Москва — третий Рим». Характерно в этих случаях стремление к сохранению, а не к распространению своей системы, эзотеризм, а не миссионерство.

Можно сказать, что если в условиях культуры одного типа распространение знания происходит путем его экспансии в область незнания, то в условиях культуры противоположного типа распространение знания возможно лишь как победа над ложью. Естественно, что понятие науки в современном смысле этого слова связывается именно с культурой первого типа. В условиях культуры второго типа наука не противопоставляет себя столь отчетливо искусству, религии и т. п. Характерно, что типичное для нашего времени и доходящее иногда до антагонизма противопоставление науки и искусства стало возможным лишь в условиях новой — послевозрожденческой — европейской культуры, освободившейся от средневекового мировоззрения и в большой степени себя ему противопоставившей (напомним, что само понятие «изящных искусств» — противопоставляющихся науке — появляется только в XVIII в.).<sup>15</sup>

Нельзя не вспомнить в связи со сказанным различие манихейского и августинианского понимания дьявола в той блестящей трактовке, которую дал этой проблеме Н. Винер<sup>16</sup>. Согласно манихейскому пониманию, дьявол — это существо, обладающее злонамеренностью, т. е. сознательно и целенаправленно обращающее против человека свою силу; согласно же августинианскому пониманию, дьявол — это слепая сила, энтропия, которая направлена против человека лишь объективно, в силу

<sup>15</sup> См. в этой связи наблюдения о влиянии эстетических воззрений Галилея на его научную деятельность в работе: Панофский Э. Галилей: наука и искусство (эстетические взгляды и научная мысль) // У истоков классической науки. М., 1968. С. 26—28. Ср.: *Panofsky E. Galileo as a Critic of Arts*. The Hague, 1954. Ср. замечания о значении художественной формы при изложении научных выводов для Галилея в кн.: Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1933. Т. 3: Галилей и его время. С. 132. (Ольшки пишет здесь, в частности: «Путем приспособления выражения к содержанию мыслей, последние приобретают соответствующую им, необходимую и потому художественную форму. Поззия и наука являются для Галилея царствами оформления. Проблема содержания и проблема формы для него совпадают»).

<sup>16</sup> См.: Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958. С. 47—48.

его (человека) слабости и невежества. Если достаточно широко понимать дьявола как то, что противопоставлено культуре (опять-таки в широком смысле этого слова), то нетрудно видеть, что различие манихейского и августинианского подходов соответствует различию двух типов культуры, о которых шла речь выше.

\*

Оппозиция «упорядоченное—неупорядоченное» может проявляться и во внутренней организации культуры. Как мы уже говорили, иерархическая структура культуры строится как сочетание высоко упорядоченных систем и таких, которые допускают в разной мере дезорганизацию, вплоть до того, что для обнаружения структурности их необходимо постоянно сопоставлять с первыми. Если в ядерной структуре механизма культуры дается идеальная семиотическая система с реализованными структурными связями всех уровней (вернее, максимально возможное в данных исторических условиях приближение к такому идеалу), то окружающие ее образования могут строиться как нарушающие различные звенья подобной структуры и нуждающиеся в постоянной аналогии с ядром культуры.

Подобная «недостроенность», не до конца упорядоченность культуры как единой семиотической системы — не недостаток ее, а условие нормального функционирования. Дело в том, что сама функция культурного освоения мира подразумевает придание ему системности. В одних случаях, как, например, при научном познании мира, речь будет идти о выявлении системы, скрытой в объекте, в других, как, например, в педагогике, миссионерстве или пропаганде, о передаче неорганизованному объекту некоторых принципов организации. Но для того чтобы выполнить эту роль, культура — в особенности ее центральное кодирующее устройство — должна обладать некоторыми обязательными свойствами. Среди них для нас сейчас существенны два.

1. Оно должно обладать высокой моделирующей способностью, то есть или описывать максимально широкий круг объектов, в том числе и как можно более широкое число объектов еще неизвестных — таково оптимальное требование к познающим моделям, — или обладать силой и способностью объявлять те объекты, которые с ее помощью не описываются, несуществующими.

2. Системность его должна осознаваться тем коллективом, который его использует, как инструмент придания аморфному системы. Поэтому тенденция знаковых систем автоматизироваться является постоянным внутренним врагом культуры, с которым она ведет непрекращающуюся борьбу.

Противоречие между постоянным стремлением довести системность до предела и постоянной же борьбой с порождаемым в результате этого автоматизмом структуры внутренне, органически присуще всякой живой культуре.

Рассматриваемый вопрос подводит нас к проблеме первостепенной значимости: почему человеческая культура представляет собой динамическую систему? Почему семиотические системы, образующие человеческую культуру, за исключением некоторых явно локальных и вторичных искусственных языков, подчинены обязательному закону развития? Факт существования искусственных языков убедительно свидетельствует о возможности существования и успешного, в определенных пределах,

функционирования неразвивающихся систем. Почему же может существовать единый и не развивающийся в пределах самого себя язык уличной сигнализации, а естественный язык обязательно имеет историю, вне которой невозможно и его (реальное, а не теоретическое) синхронное функционирование? Известно ведь, что само существование диахронии не только не входит в минимум условий, необходимых для возникновения семиотической системы, но скорее представляет теоретическую загадку и практическую трудность для исследователей.

Динамизм семиотических компонентов культуры, видимо, находится в связи с динамизмом социальной жизни человеческого общества. Однако связь эта сама по себе в достаточной мере сложная вещь, поскольку вполне возможен вопрос: «А почему человеческое общество должно быть динамичным?» Человек не только включен в значительно более подвижный мир, чем вся остальная природа, но и коренным образом иначе относится к самой идее подвижности. Если все органические существа стремятся к стабилизации окружающей их среды, вся их изменчивость — это стремление сохраниться без изменений в подвижном, вопреки их интересам, мире, то для человека подвижность среды — нормальное условие бытования; для него норма — жизнь в изменяющихся условиях, изменение образа жизни. Не случайно, с точки зрения природы, человек выступает как разрушитель. Но ведь именно культура, в широком толковании, отличает человеческое общество от не-человеческих. А из этого вытекает, что динамизм — не внешнее для культуры свойство, навязанное ей ее производностью от каких-то посторонних для ее внутренней структуры причин, а неотъемлемое ее свойство.

Другое дело, что этот динамизм культуры совсем не всегда осознается ее носителями. Как уже говорилось выше, для многих культур типично стремление увековечить каждое современное (синхронное) состояние, причем вообще может не допускаться возможность сколько-нибудь существенного изменения действующих правил (с характерным запретом понимать их относительность). Это и понятно, поскольку речь идет в данном случае не о наблюдателях, а об участниках, находящихся внутри соответствующей культуры, говорить же о динамизме культуры можно только в перспективе исследователя (наблюдателя), а не участника.

С другой стороны, процесс постепенного изменения культуры может не осознаваться как непрерывный, и соответственно разные этапы этого процесса могут восприниматься как разные культуры, противопоставленные друг другу. (Точно так же и язык изменяется непрерывно, но непрерывность этого процесса не ощущается непосредственно самими говорящими, поскольку языковые изменения происходят не в речи одного и того же поколения, но при передаче языка от поколения к поколению; таким образом, говорящие склонны воспринимать изменение языка скорее как дискретный процесс; язык для них не представляет непрерывного континуума, а распадается на отдельные слои, различия между которыми получают стилистическую значимость<sup>17</sup>.)

Вопрос о том, является ли динамизм, постоянная потребность самообновления, внутренним свойством культуры или это лишь результат возмущающего воздействия материальных условий существования чело-

<sup>17</sup> См.: Успенский Б. А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1969. Вып. 236. (Труды по знаковым системам. Т. 4). С. 499.

века на систему его идеальных представлений, не может решаться односторонне: несомненно, имеют место и те и другие процессы.

С одной стороны, изменения в системе культуры, бесспорно, связаны с расширением знаний человеческого коллектива и с общей включенностью в культуру науки как некоторой относительно автономной системы с особой, присущей ей поступательной направленностью. Наука обогащается не только положительными знаниями, но и вырабатывает моделирующие комплексы. А стремление к внутренней унификации, составляющее одну из основных тенденций культуры (об этом речь пойдет ниже), постоянно приводит к перенесению чисто научных моделей в общеполитическую сферу и стремлению уподобить им облик культуры в целом. Поэтому поступательно направленный, динамический характер познания, естественно, влияет на облик модели культуры.

С другой стороны, далеко не все в динамике знаковых систем может быть объяснено этим путем. Трудно таким образом истолковать динамику фонологической или грамматической сторон языка. Если необходимость изменения системы лексики может быть объяснена потребностью отражения в языке иного представления о мире, то изменение фонологии — имманентный закон самой системы. Приведем еще один — достаточно показательный — пример. Система моды может изучаться в связи с различными внерядающими социальными процессами: от законов ремесленного производства до социально-эстетических идеалов. Однако в то же время она, очевидно, представляет собой и синхронно-замкнутую структуру с определенным свойством: изменяться. Мода отличается от нормы тем, что регулирует систему, ориентируя ее не на некоторое постоянство, а на изменчивость. При этом мода всякий раз стремится стать нормой, но сами понятия эти — противоположны по своему существу: едва достигнув относительной стабильности, приближающейся к состоянию нормы, мода немедленно стремится выйти из нее. Мотивы перемены моды, как правило, остаются непонятными тому коллективу, который регулируется ее правилами. Эта немотивированность моды заставляет полагать, что здесь мы имеем дело с изменением в чистом виде. Причем именно эта немотивированность, обнажающая изменчивость (ср. «изменчивая мода» у Некрасова), определяет специфическую социальную функцию моды. Не случайно забытый русский литератор XVIII в. Н. Страхов, автор книги «Переписка моды», содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунтушей, шлафоров, телогрей и т. п. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сцены модного века», главным корреспондентом Моды сделал Непостоянство, а среди «Постановлений Моды» в его книге читаем: «Повелеваем, чтоб всякий цвет сукна в употреблении находился не более года»<sup>18</sup>. Совершенно очевидно, что смена цвета сукна не продиктована стремлением приблизиться к некоторому общему идеалу истины, добра, красоты или целесообразности. Один цвет сменяется другим только потому, что тот был старый, а этот новый. В данном случае мы имеем дело в чистом виде с тенденцией, которая более замаскированно широко проявляется в культуре людей.

<sup>18</sup> Переписка Моды... М., 1791. С. 235.

Так, например, в России начала XVIII в. происходит смена всей системы культурной жизни господствующего социального слоя, которая позволяет людям этой эпохи не без гордости именовать себя «новыми». Кантемир писал про положительного героя своей эпохи:

Мудры не спускает с рук указы Петровы,  
Коими стали мы вдруг народ уже новый<sup>19</sup>.

В этом, как и в тысячах других случаев, можно было бы раскрыть многие содержательные, то есть диктуемые соотнесенностью к другому структурному ряду, основания для преобразований. Однако не менее очевидно, что потребность новизны системной перемены также является не менее ощутимым стимулом изменений. В чем же корень этой потребности? Вопрос можно было бы сформулировать и в более общем виде: «Почему человечество, в отличие от всего иного животного мира, имеет историю?» При этом можно полагать, что человечество пережило длительный доисторический период, в котором временная протяженность вообще не играла роли, ибо не было развития, и только в определенный момент произошел тот взрыв, который породил динамическую структуру и положил начало истории человечества.

В настоящее время наиболее вероятный ответ на этот вопрос представляется в следующем виде: в определенный момент, именно в тот, с которого мы можем говорить о культуре, человечество связало свое существование с наличием постоянно расширяющейся ненаследственной памяти — оно сделалось получателем информации (в доисторический период оно было лишь носителем информации, постоянной и генетически данной). А это потребовало постоянной актуализации кодирующей системы, которая все время должна присутствовать в сознании и адресата, и адресанта как деавтоматизированная система. Последнее обусловило возникновение особого механизма, который, с одной стороны, обладал бы определенными гомеостатическими функциями в такой мере, чтобы сохранять единство памяти, оставаться самим собой, а с другой, постоянно обновлялся бы, деавтоматизируясь во всех звеньях и этим предельно повышая свою способность впитывать информацию. Потребность постоянного самообновления, того, чтобы, оставаясь собой, становиться другим, составляет один из основных рабочих механизмов культуры.

Взаимное напряжение этих тенденций делает культуру объектом, и статическая и динамическая модель которого в равной мере справедливы, определяясь исходными аксиомами описания.

Наряду с оппозицией старого и нового, неизменного и подвижного в системе культуры имеется еще одно коренное противоположение — антитеза единства и множественности. Мы уже отмечали, что неоднородность внутренней организации составляет закон существования культуры. Наличие различно организованных структур и разных степеней организованности — необходимое условие работы механизма культуры. Мы не можем назвать ни одной исторически реальной культуры, все уровни и подсистемы которой были бы организованы на строго одинаковой структурной основе и синхронизированы в своей исторической динамике. С потребностью структурного разнообразия, видимо, связано то, что каждая культура, помимо внекультурного фона, расположенного на же ее уровня, выделяет специальные сферы, иначе организованные,

<sup>19</sup> Сатиры и другие стихотворческие сочинения князя Антиоха Кантемира. Слб., 1762. С. 32.

которые оцениваются в аксиологическом отношении весьма высоко, хотя и стоят вне общей системы организации. Таков монастырь в средневековом мире, поэзия в концепции романтизма, мир цыган или театральные кулис в петербургской культуре XIX в. и многие другие примеры островков «другой» организации в общем культурном массиве, цель которых — повышение величины структурного разнообразия, преодоление энтропии структурного автоматизма. Таковы временные визиты члена какого-либо культурного коллектива в иную социальную структуру — чиновников в артистическую среду, помещиков — на зиму в Москву, горожан — на лето в деревню, русских дворян — в Париж или Карлсбад. Такова же, как показал М. М. Бахтин, была функция карнавала в средневековом, высоко нормированном, быту<sup>20</sup>.

И тем не менее культура нуждается в единстве. Для реализации своей общественной функции она должна выступать в качестве структуры, подчиненной единым конструктивным принципам. Это единство возникает следующим образом: на определенном этапе развития для культуры наступает момент самосознания — она создает свою собственную модель. Эта модель определяет унифицированный, искусственно схематизированный облик, возведенный до уровня структурного единства. Наложенный на реальность той или иной культуры, он оказывает на нее мощное упорядочивающее воздействие, доорганизовывая ее конструкцию, внося стройность и устранивая противоречия. Заблуждение многочисленных историй литературы — в том, что автоосмысливающие модели культуры типа «концепция классицизма в трудах теоретиков XVII—XVIII вв.» или «концепция романтизма в трудах романтиков», образующие особый уровень в системе эволюции культуры, изучаются в одном ряду с фактами творчества тех или иных писателей, что представляет ошибку с точки зрения логики.

Утверждения: «Все различно и не может быть описано ни одной общей схемой» и «Все едино, и мы сталкиваемся лишь с бесконечными вариациями в пределах инвариантной модели» — в разных видах постоянно повторяются в истории культуры от Евклесиаста и античных диалектиков до наших дней. И это не случайно — они описывают разные аспекты единого механизма культуры и неотделимы в своем взаимном напряжении от ее сущности.

Таковы, как представляется, основные черты той сложной семиотической системы, которую мы определяем как культуру. Функции ее — память, основная черта — самонакопление. На заре европейской цивилизации Гераклит писал: «Психея присущ самовозрастающий логос»<sup>21</sup>. Он указал на основное свойство культуры.

Некоторые наблюдения можно обобщить таким образом: структура в несемиотических системах (находящихся вне комплекса «общество — коммуникация — культура») строится как наличие некоторого конструктивного принципа связи между элементами. Реализация данного принципа позволяет говорить о наличии данного структурного явления. Поэтому, коль скоро то или иное явление уже существует, для него нет альтернативы в пределах его качественной определенности. Оно может иметь данную структуру, то есть быть собой, или не иметь ее — не быть

<sup>20</sup> См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

<sup>21</sup> Цит. по: Античные философы: Свидетельства, фрагменты, тексты / Сост. А. А. Авдитицьян. Киев, 1955. С. 27.

собой. Иных возможностей у него нет. С этим связано то, что структура в несемиотических системах может быть лишь носителем константного количества информации.

Созданный человечеством семиотический механизм культуры устроен принципиально иначе: вводятся противоположные и взаимно альтернативные структурные принципы. Их отношение, расположение тех или иных элементов в возникающем при этом структурном поле создают ту структурную упорядоченность, которая позволяет сделать систему средством хранения информации. Существенно при этом, что фактически заданы не те или иные определенные альтернативы, количество которых всегда было бы конечно и для данной системы постоянно, а сам принцип альтернативности, для которого все конкретные опции данной структуры — лишь интерпретации на определенном уровне. В результате любая пара элементов, локальных упорядоченностей, частных или общих структур или целых семиотических систем получает значение альтернативы и образует структурное поле, которое может заполняться информацией. Таким образом, возникает система с лавинообразным возрастанием информационных возможностей.

Лавинообразность культуры не исключает того, что отдельные ее компоненты, иногда очень существенные, могут выступать как стабилизованные. Так, например, динамика естественных языков настолько медленнее темпа развития остальных семиотических систем, что в паре с любой из них они выступают как синхронностабилизированные системы. Но культура и из этого «выжимает» информацию, создавая структурную пару «неподвижное/динамическое».

Лавинообразный характер культуры создал человечеству преимущества перед всеми другими живыми популяциями, существующими в условиях стабильного объема информации. Однако у этого процесса есть и теневая сторона: культура так же жадно поглощает ресурсы, как и производство, и так же разрушает окружающую среду. Скорость ее развития далеко не всегда диктуется реальными потребностями человека — в игру вступает внутренняя логика убыстряющейся смены работающих механизмов информации. При этом в целом ряде областей (научная информатика, искусство, массовая информация) возникают кризисные явления, порой приводящие целые завоеванные культурой сферы на грань полного выпадения из системы общественной памяти.

«Самовозрастание логоса» всегда вызывало лишь положительную оценку. Сейчас становится очевидным, что при этом с неизбежностью возникает механизм, который своей сложностью и темпом роста может подавить этот же логос.

В культуре, бесспорно, еще много резервов. Но для их использования необходимо гораздо более ясное представление о ее внутреннем механизме, чем то, которым мы пока располагаем.

Как мы уже отмечали, хотя язык и выполняет определенную коммуникативную функцию, в пределах которой он может изучаться как изолированно функционирующая система, но в системе культуры ему отводится еще и другая роль: он вооружает коллектив презумпцией коммуникабельности.

Языковая структура отвлекается от языкового материала, получает самостоятельность и переносится на все возрастающий круг явлений, которые начинают в системе человеческих коммуникаций вести себя как языки и тем самым становятся элементами культуры. Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая. Если же она уже имела знаковый характер (ибо любой подобный

квазизнак в социальном отношении — бесспорная реальность), то становится знаком знака. Презумпция языка, будучи направлена на аморфный материал, превращает его в язык, направляясь на языковую систему, порождает метаязыковые явления. Так, ХХ в. породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись (живопись о живописи) и, видимо, движется к созданию метакультуры — всеобъемлющей метаязыковой системы второго ряда. Подобно тому как научный метаязык не посвящен решению проблем данной науки по содержанию и имеет собственные цели, современные «метароман», «метаживопись» и «метакинематограф» логически располагаются на ином иерархическом уровне, чем соответствующие явления первого ряда, и преследуют иные цели. Рассматриваемые в одном ряду, они, действительно, выглядят так же странно, как логическая задача в ряду инженерных решений.

Возможность самоудвоения метаязыковых образований неограниченного числа уровней образует, наряду с вовлечением в сферу коммуникации все новых объектов, информационный резерв культуры.

1971

## «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры

Анализируя наиболее архаические социокультурные модели, мы можем выделить, в частности, две, представляющие особый интерес в свете их дальнейших трансформаций в истории культуры. С известной степенью условности одну из них мы будем именовать магической, другую — религиозной. Необходимо сразу же подчеркнуть что речь идет не о каких-либо реальных культурах, а о типологических принципах. Выявившиеся в истории культуры религии чаще всего сложно состоят из обоих элементов. В некоторых мировых религиях, по нашей терминологии, доминирует магия.

Магическая система отношений характеризуется:

1. Взаимностью. Это означает, что участвующие в этих отношениях агенты оба являются действователями; например, колдун совершают определенные действия, в ответ на которые заклинаемая сила совершает свои. Односторонние действия в системе магии не существуют, так как если колдун в силу своего незнания совершает неправильные действия, которые бессильны вызвать заклинаемую силу и заставить ее действовать, то такие слова и жесты в системе магии действиями не признаются.

2. Принудительностью. Это означает, что определенные действия одной стороны влекут за собой обязательные и точно предусмотренные действия другой. В магических отношениях зафиксированы многочисленные тексты, свидетельствующие о том, что колдун заставляет потустороннюю силу явиться и действовать против ее воли, хотя и располагает меньшей мощью. Совершение определенных действий одной стороной требует ответных определенных действий со стороны другой. В этом случае власть как бы распределяется поровну: потусторонние силы властны над колдуном, а он властен над ними.

3. Эквивалентностью. Отношения контрагентов в системе магии носят характер эквивалентного обмена и могут быть уподоблены обмену конвенциональными знаками.

4. Договорностью. Взаимодействующие стороны вступают в определенного рода договор. Договор этот может иметь внешнее выражение (заключение контрактов, клятвы соблюдения условий и т. п.) или быть подразумеваемым. Однако наличие договора подразумевает и возможность его нарушения в такой же мере, в какой из конвенционально-знаковой природы обмена вытекает потенциальная возможность обмана и дезинформации<sup>1</sup>. Отсюда с неизбежностью вытекает возможность различных толкований договора и стремление каждой из сторон вложить в выражение договорных формул выгодное ей содержание.

В основе религиозного акта лежит не обмен, а безоговорочное вручение себя во власть. Одна сторона отдает себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что

<sup>1</sup> См.: Reicher C. La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture / Ed. de minuit. Paris, 1979.

получающая сторона признается носительницей высшей мощи<sup>2</sup>. Отношения этого типа характеризуются: 1) односторонностью; они имеют однонаправленный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений; 2) из сказанного вытекает отсутствие принудительности в отношениях: одна сторона отдает все, а другая может дать или нет, так же как она может отказать достойному дарителю и отдать недостойному, не участвующему в данной системе отношений или нарушающему ее; 3) отношения не имеют характера эквивалентности: они исключают психологию обмена и не допускают мысли об условно-конвенциональном характере основных ценностей. Поэтому средствами коммуникации являются в этом случае не знаки, а символы, природа которых исключает возможность отчуждения выражения от содержания, и, следовательно, обмана или толкования; 4) следовательно, отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара.

Следует подчеркнуть, что речь идет о модели культурпсихологии этих типов отношений, — реальные мировые религии никогда не могли обходиться без той или иной степени участия магической психологии. Например, отказываясь от мысли об эквивалентно-обменном характере в отношениях между человеком и богом в пределах земной жизни, они в ряде случаев включали идею загробного воздаяния, устанавливая систему принудительного, т. е. однозначно обусловленного и, следовательно, справедливого отношения между земной и потусторонней жизнью.

Ср. противоположное мнение святого Августина, согласно которому конечное спасение или проклятие человека не зависит от его добродетели, а целиком определяется произволом Бога.

Официальная церковь языческой Римской империи последних веков, за фасадом которой таились глубоко скрытые культуры религиозного характера, была магической. Система жертвоприношений богам составляла основу договорных с ними отношений, а официальное поклонение императору имело характер конвенции с государством. Именно в силу отмеченных выше черт магизма «религия» римлянина не противоречила ни его развитому и укоренившемуся в самых глубинах его культурной психологии юридическому мышлению, ни всей структуре разработанно-правового государства. Христианство, с позиции римлянина, было глубоко антигосударственным началом, поскольку представляло собой религию в самом точном значении этого слова и, следовательно, исключало формально-юридическое, договорно-правовое создание. А отказ от этого сознания был для человека римской культуры отказом от самой идеи государственности.

Языческие культуры на Руси имели, видимо, шаманистский, т. е. магический характер. Совпадение принятия христианства Русью и возникновения киевской государственности повлекло ряд существенных последствий в интересующем нас аспекте. Сложившееся двоеверие давало две противоположные модели общественных отношений. Нуждавшиеся в оформлении отношения князя и дружины тяготели к договорности. Такая модель наиболее адекватно отражала складывающуюся систему феодальных связей, основанных на патронате-вассалитете, всю структуру взаимных прав-обязанностей и этикетно-знакового обмена, на которых

<sup>2</sup> Имеется в виду именно мощь, а не благость, поскольку возможно религиозное поклонение и злым силам.

покоилось идеологическое оформление рыцарского общества. Традиция русского магического язычества органически входила здесь в тот порядок, который образовывался в результате европейского синтеза племенных установлений варварских народов и римской юридической традиции, прочно державшейся в старых городах империи с их отстаивающими свои права коммунами, сложной системой правовых отношений и обилием юристов.

Однако если на Западе договорное сознание, магическое по своей далекой основе, было окружено авторитетом римской государственной традиции и заняло равноправное место рядом с религиозно-авторитарным, то на Руси оно осознавалось как языческое по своей природе. Это накладывало печать на его общественную оценку. Показательно, что в западной традиции договор как таковой не имеет оценочной природы: его можно заключать и с дьяволом, как, например, в житии святого Теофиля, который продал душу дьяволу, а после выкупил ее с покаянием, но возможен и договор с силами святости и добра. Так, в «Цветочках знаменитого мессира святого Франциска» содержится известный рассказ о договоре между Франциском Ассизским и свирепым волком из Губбио. Обвинив волка в том, что он ведет себя «как негодяй и худший человекоубийца», пожирая не только животных, но и покушаясь на людей, которые несут на себе образ божий, Франциск заключил: «Брат волк, я хочу утвердить мир между тобой и ими (жителями области Губбио. — Ю. Л.).» Франциск предложил волку эквивалентный обмен: он, волк, откажется от своих злодейств, а жители Губбио перестанут его преследовать и будут снабжать пищей. «Обещаешь ли ты это? — И волк, наклоняя голову, сделал очевидный знак того, что обещает»<sup>3</sup>. Договор был заключен и соблюдался обеими сторонами до смерти волка.

\* Ни в русской народной, ни в средневеково-книжной традиции Руси подобные тексты нам неизвестны: договор возможен только с дьявольской силой или с ее языческими адекватами (договор мужика и медведя). Это, во-первых, накладывает эмоциональный отсвет на договор как таковой — он лишен ореола культурной ценности. В рыцарском быту Запада, где отношения с Богом и святыми могут моделироваться по системе «сюзерен—вассал» и подчиняться условному ритуалу типа посвящения в рыцари и служения Даме, договор, скрепляющий его ритуал, жест, пергамент и печати осеняются ореолом святости и получают высший ценностный авторитет. На Руси договор воспринимается как дело чисто человеческое в значении: «человеческое» как противоположное «божественному». Введение крестного целования в тех случаях, когда необходимо скрепить договор, свидетельствует именно о том, что без безусловного и внедоговорного божественного авторитета он недостаточно гарантирован. Во-вторых, во всех случаях, когда договор заключается с нечистой силой, соблюдение его греховно, а нарушение — спасительно. Именно в общении с нечистой силой выступает условность словесно-знаковой коммуникации, позволяющая пользоваться словами для обмана. Возможность различных толкований слова (казуистика) также отождествляется не с выяснением его истинного значения, а с желанием обмануть (ср. у Достоевского: «Аблакат — продажная совесть»). Ср. эпизод из сказки «Змей и

<sup>3</sup> Цит. по: *I. Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de'suoi Frati* / Ed. G. L. Passerini. Florence, 1903. Pag. 58—62. Русский перевод см. в кн.: *Сказания о бедняке Христове: (Книга о Франциске Ассизском)*. М., 1911.

цыган». Змей и цыган договорились соревноваться в свисте: «Змей как свистнул — со всех деревьев лист осыпался. «Хорошо, брат, свистиши, а все не лучше моего, — сказал цыган. — Завяжи-ка наперед свои бельмы, а то как я свистну — они у тебя изо лба повыскакут!» Змей поверил и завязал платком свои глаза: «А ну, свисти!» Цыган взял дубину да как свистнет змея по башке...»<sup>5</sup> Игра словами, обнажающая условную природу знака и превращающая договор в обман, возможна в отношении к черту, змею, медведю, но немыслима в общении с Богом и миром святости. Известна поговорка Даниила Заточника: «Лжи бо, рече, мирови, а не Богу: Богу нельзя солгати, ни вышним играти». Показательно, что «солгати» и «играти» приравниваются.

В связи с этим система отношений, устанавливавшаяся в средневековом обществе, — система взаимных обязательств между верховной властью и феодалами — получает уже весьма рано отрицательную оценку. Так, Даниил Заточник, уверяя князя, что «думцы» — лукавые слуги и введут своего государя в печаль, противопоставляет им идеал преданности: сам он не стыдится сравнения со псом. «Или речеши, княже: солгал еси, аки пес. То добра пса князи и бояре любят». Служба по договору — плохая служба. Еще Петр I будет с раздражением писать князю Б. Шереметеву, которого он подозревает в тайной симпатии к старинным боярским правилам: «Сие подобно, когда слуга, видя тонущего господина, не хочет его избавить, дондеже спрятается, написано ль то в его договоре, чтоб его из воды вынуть»<sup>6</sup>. Слова эти можно сопоставить с письмом Курбатова Петру: «Истинно желаю работать тебе, государю, без всякого притворства, как Богу»<sup>6</sup>. Сравнение это не случайно — оно имеет глубокие корни.

<sup>4</sup> № 149 в изд.: *Народные русские сказки* А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Под. ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова. М., 1936—1939; в изд. под ред. А. Е. Грузинского (1897 и 1913—1914) — № 86. При договоре с нечистой силой обычный способ нарушения договора — покаяние (ср. «Повесть о Савве Гrudцинe»). Более сложный вариант — апокриф об Адаме. Известен текст (А. Н. Пылин сообщает, что он извлечен из старообрядческой рукописи, но не указывает данных о ней), согласно которому Адам заключил договор с дьяволом в обмен на исцеление Евы и Каина: «И рече диавол: «Даси на ся рукописание: (...) «Живый Богу, а мертвый тебе» (*Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы*. Спб., 1863. Т. I. С. 16). Однако характерно, что, видимо, более распространенным был текст, в котором Адам, заключая договор, сознательно обманывал дьявола. После изгнания из рая Адам запряг вола и начал пахать землю. «И прииде дияволъ: «Не дам тебъ земли работати, понеже моя есть земля, а божия суть небеса и рай (...). Напиши мны рукописание свое, да еси мой, тогда мою землю работай». Адам рече: «Чья есть земля, того есми и азъ и чада моя». Далее автор объясняет, что Адам хитро обманул дьявола: он знал, что земля принадлежит сатане временно, что в будущем Христос воплотится («яко Господь синти хощет на землю и родитися от дъвы») и выкупит своей кровью землю и людей у дьявола (Там же. С. 4).

В западноевропейской традиции договорнейтрален: он может быть и хорошим и плохим, а в специфически-рыцарском варианте с его культом знака соблюдение слова делается предметом чести. Характерны сюжеты о рыцаре, соблюдающем слово, данное сатане (ср. инверсию в легенде о Дон Жуане: нарушая все обязательства религии и морали, он выполняет слово, данное статуе командора). В русской традиции договор занимает свою «крепость» от святыни, которой поручается его хранение. Договор же, не освященный авторитетом неконвенциональной власти веры, «крепости» не имеет. Поэтому слово, данное сатане (или его земным заменителям), надо нарушить.

<sup>5</sup> *Письма и бумаги императора Петра Великого*. Спб.; М., 1893. Т. 3. С. 265.

<sup>6</sup> *Соловьев С. М. История России с древнейших времен*. Спб., б. г. Кн. 4. Стб. 5.

Централизованная власть в гораздо более прямой форме, чем на Западе, строилась по модели религиозных отношений. Построенная в «Домострое» изоморфная модель: Бог во вселенной, царь — в государстве, отец — в семье — отражала три степени безусловной врученности человека и копировала религиозную систему отношений на других уровнях. Возникавшее в этих условиях понятие «государевой службы» подразумевало отсутствие условий между сторонами: с одной — подразумевалась безусловная и полная отдача себя, а с другой — милость. Понятие «службы» генетически восходило к психологии несвободных членов княжеского вотчинного аппарата. По мере того как росла роль этой лично зависимой от князя бюрократии, превращавшейся в бюрократию государственную, а также роль наемного войска князя, «воинников», психология княжеского двора делалась государственной психологией служивого люда. На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью: «Не твоя б государская милость, и яз бы что за человек?» — пишет Василий Грязной Ивану Грозному (Грязной — опричник, принадлежал к боярскому роду).

Столкновение этих двух типов психологии можно проследить на всем протяжении русского средневековья. Причем если психология обмена и договора культивирует знаковость, ритуал, этикет, то государственно-религиозная позиция ориентируется на символизм и практицизм. Пара-доксальное сочетание этих двух последних качеств не должно удивлять. Рыцарская культура ориентирована на знаковость. Для того чтобы приобрести культурную ценность, вещь в этой системе должна сделаться знаком, т. е. быть максимально очищена от своей практической вне-знаковой функции. Так, «честь» для феодала древней Руси связывалась с получением от сюзерена богатой части военной добычи или большого подарка. Однако, получив награду, ее следовало по законам чести употребить так, чтобы максимально унизить вещественную ценность и тем самым подчеркнуть знаковую: «Орътъмами и япончицами, и кожухы начашя мости по болотомъ и грязивымъ мъстомъ, и всякими узорочьи Половыцкими»<sup>7</sup>. Образец рыцарского поведения дан в русской редакции поэмы о Диогенисе Акрите — «Девгениевом деянии» (перевод XI—XII вв.): богатырь Девгений решил добыть себе в жены «прекрасную Стратиговну», отец и братья которой убивали всех искателей ее руки; когда он приехал на двор Стратига, девица была одна — отец и братья находились в отлучке. Девгений мог беспрепятственно увезти свою возлюбленную, но он приказал ей остаться и сообщить отцу о предстоящем похищении. Стратиг отказался верить. Между тем Девгений разломал ворота и, въехав во двор, «начат велегласно кликати, Стратига вон зовы и сильныя его сыны, дабы видели сестры своея исхищение (курсив мой. — Ю. Л.)». Однако Стратиг и теперь отказался верить в то, что нашелся храбрец, вызывающий его на бой. Девгений, прождав три часа напрасно, увез невесту. Однако удача предприятия вызывает у Девгения не радость, а печаль: «Велика есьма срама добыл»<sup>8</sup>. Он добивается все же боя, в котором побеждает отца и братьев невесты, берет их в плен, затем освобождает из плена, отпускает невесту домой, едет снова свататься и теперь уже получает невесту «с великою честию».

<sup>7</sup> Слово о полку Игореве. Л., 1952. С. 11 (Фототипическое воспроизведение изд. 1800 г.).

<sup>8</sup> Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. М., 1962. С. 149.

Здесь все — невеста, бой, свадьба — превращено в знаки рыцарской чести и ценно не само по себе, а лишь в связи с этим, приписанным значением. Невеста ценна не сама по себе, а в связи с трудностью ее получения — без этих трудностей она теряет ценность, бой ценится не победой как таковой, а, во-первых, победой, одержанной по определенным условным правилам, и, во-вторых, в максимально трудных условиях. Поражение и гибель при попытке выполнения невыполнимой задачи ценятся выше, чем победа и связанные с ней практические выгоды, полученные путем расчета, практической сметки или обычных военных усилий. Эффективность ценится выше, чем эффективность. Безнадежная попытка Игоря Святославовича с малой дружиной «поискать града Тьмутаракани» вдохновляет автора «Слова о полку Игореве» больше, чем скромные, но весьма результативные действия объединенной дружины русских князей в 1183—1184 гг. Такова же психология и певца «Песни о Роланде». Знаковый характер поведения заставляет акцентировать момент игры: практический результат как цель действия заменяется правильностью пользования языком поведения. Так, в западноевропейском рыцарском быту турнир становится равноценным бою. На Руси функцию турнира в быту феодала принимает охота. Она становится специфической игрой, концентрирующей знаковые ценности рыцарского боевого поведения. Не случайно Владимир Мономах перечислял свои охоты рядом с боевыми подвигами как равные предметы гордости.

Поведение противоположного типа исключает условность: основным признаком его является ориентация на отказ от игры и релятивности семиотических средств и отождествление безусловности с истинностью. Безусловность социального смысла поведения проявляется здесь двояко: для социального верха — тяготение к символизму поведения и всей системы семиотики, для низа — ориентация на нулевой уровень семиотичности, перенесение поведения в чисто практическую сферу.

Разницу между знаком и символом как выражением условного и безусловного в семиотике отмечал Ф. де Соссюр: «Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем естьrudiment естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей»<sup>9</sup>.

Власть в перспективе символического сознания русского средневековья наделяется чертами святости и истины. Ценность ее безусловна — она

<sup>9</sup> Соссюр Ф. де. Труды по языкоznанию. М., 1977. С. 101. В русском переводе высказывание звучит менее категорично, чем в оригинале: «никогда не является полностью условным» (*«n' est jamais tout à fait arbitraire»* (Saussure F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris, 1962. P. 101)). Аргументированное разграничение знака и символа см.: Todorov Tsv. *Introduction à la symbolique* // Poétique. 1972. № 11. P. 275—286 (*«Signe et symbol»*); *Idem. Théories du symbole / Ed. du Seul*. Paris, 1977. P. 9—11 et squ. В наполнении понятия «символ» мы идем за Соссюром, а не за Пирсон, который противопоставлял его «икону» как основанному на социальной конвенции. Неконвенциональная природа символа не снимает, однако, его отличий от иконических знаков. Хотя и те и другие исходят из принципа подобия, между ними существует важное различие: подобие в символе имеет риторический характер (невидимое передается через видимое подобие, бесконечное через конечное, недискретное через дискретное и т. д.: уподобляющееся и уподобляемое находятся в смысловых пространствах с разным числом измерений), подобие в иконических знаках имеет более рациональный характер. Здесь возможно по изображению однозначно реконструировать изображаемое, что в системе символов в принципе исключается.

образ небесной власти и воплощает в себе вечную истину. Ритуалы, которыми она себя окружает, являются подобием небесного порядка. Перед ее лицом отдельный человек выступает не как договаривающаяся сторона, а как капля, вливающаяся в море. Отдавая себя, он ничего не требует взамен, кроме права себя отдавать. Так, Шафиров, находясь в Стамбуле и советуя после Полтавской битвы совершить вооруженную диверсию с целью похищения с турецкой территории Карла XII, писал Петру I: «А хотя и дознаются, что это сделано с русской стороны, то ничего другого не будет, как только что я здесь пострадаю»<sup>10</sup>. Можно было бы привести много аналогичных примеров. Существенно здесь то, что юрист конвенциональной психологии, сталкиваясь с необходимостью пожертвовать жизнью, рассматривал смерть как акт обмена жизни на славу: «Аще мужъ убъен есть на рати, то кое чудо есть? — говорил своим воинам Данила Галицкий. — Ини же и дома умирают без славы, си же со славою умроша»<sup>11</sup>. С противоположной позиции не может идти и речь об обмене ценностей: возникает поэзия безымянной смерти. Наградой является растворение в абсолюте, от которого не ждут никакой взаимности. Дракула не обещает своим воинам славы и не связывает гибели с идеей справедливого воздаяния<sup>12</sup> — он просто предлагает им смерть по его приказу безо всяких условий: «Хто хощет смерть помышляти, тот не ходи со мною на бой»<sup>13</sup>.

Распространяя на государственность религиозное чувство, социальная психология этого типа требовала от общества как бы передачи всего семиозиса царю, который делался фигурой символической, как бы живой иконой<sup>14</sup>. Уделом же остальных членов общества делалось поведение с нулевой семиотикой, от них требовалась чисто практическая деятельность. Показательно, что практическая деятельность при этом продолжала в ценностном отношении котироваться весьма низко; это давало возможность Грозному называть своих сотрудников «страдниками» — они как бы низводились на степень, на которой в раннефеодальном обществе были только холопы, находившиеся вообще вне социальной семиотики. От подданных требуется практическая служба, приносящая реальные результаты. Их забота о социально-знаковой стороне своей жизни и деятельности воспринимается как «лень», «лукавство» или даже «измена». Показательно изменение отношения к охоте: из дела части она превращается в поносную забаву, отвлекающую от государственных дел; за государем право на нее сохраняется, но именно как на забаву. Уже в «Повести о побоиши иже на Пьян» страсть нерадивых воевод к охоте противопоставляется государевой ратной службе: «Ловы дьюще, оутьху собь творяще, мняще, яко дома»<sup>15</sup>. Позже в том же духе писал Грозный Василию Грязному: «Ино было не по объездному спати:

<sup>10</sup> Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. 4. Стб. 42.

<sup>11</sup> Полн. собр. рус. летописей. 2-е изд. Спб., 1908. Т. 2. С. 822. (курсив мой. — Ю. Л.).

<sup>12</sup> Ср.: «Смерть на поле брани обычно называется „суд“» (Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л., 1958. С. 85).

<sup>13</sup> Повесть о Дракуле. М.; Л., 1964. С. 127.

<sup>14</sup> Именно символическая, а не знаковая природа авторитета царской власти исключала для царя возможность игрового поведения. В этом отношении момент игры в поведении Грозного воспринимался и субъективно, и объективно как сатанизм.

<sup>15</sup> Полн. собр. рус. летописей. Пр., 1915. Т. 14. С. 307.

ты чаял, что в объезд приехал с собаками, за зайцы — ажно крымцы самого тебя в торок ввязали»<sup>16</sup>. И Грязной, который не оскорбился кличкой «страдника» (соглашаясь с царем, он отвечал: «Ты государь — аки Бог: из мала и велика чинишь»), тут обиделся и писал Грозному, что раны иувечья он получил не на охоте, а в бою, на государевой службе.

XVIII в. принес глубокие перемены во всей системе культуры. Однако новый этап общественной психологии и семиотики культуры был трансформацией предшествующего, а не полным с ним разрывом. Наиболее заметным на культурно-бытовой поверхности жизни было изменение официальной идеологии. Государственно-религиозная модель не исчезла, а подверглась интересным трансформациям: в аксиологическом отношении верх и низ ее поменялись местами. Практическая деятельность из области «низкого» была поднята на самый верх ценностной иерархии. Десимволизация жизни, сопровождавшаяся демонстративным затаптыванием символики предшествующего периода в грязь и выставлением ее на публичное осмеяние, поднимала авторитет практического дела. Поэзия ремесла, полезных умений, действий, которые не являются ни знаками, ни символами, а ценны сами собой, составляла значительную часть пафоса петровских реформ и научной деятельности Ломоносова. О. Мандельштам видел в этом пафосе суть XVIII в.: «Меня все тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вешах те думают, Шувалов,  
которые стекло чтут ниже минералов.

Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием научной мысли девятнадцатого столетия?»

В поведении Петра I подчеркивалось, что он

Рожденны к скрипетру простер в работу руки.  
(Ломоносов)

Идеал царя-работника неоднократно повторялся от Симеона Полоцкого («Делати» из сборника «Вертоград многоцветный») до «Стансов» Пушкина. Однако перевернутая система не только отличалась, но и сходствовала со своей исходной формой: петровская государственность не была воплощенным символом, так как сама представляла собой конечную истину и, не имея инстанции выше себя, не была ничьей представительницей и образом. Однако она, как и допетровская централизованная государственность, требовала в е р ы в себя и полного в себе растворения. Человек вручал себя ей. Создавалась светская религия государственности, и «практичность» переставала уже быть внесемиотической эмпирией.

Коренным образом изменился и удельный вес семиотики договора в общей структуре культуры эпохи. Почти полностью уничтоженная вместе со всем культурным наследием раннего русского средневековья, она получила мощную поддержку в западном культурном влиянии. В речах Феофана Прокоповича и других публицистов петровского лагеря получила развитие политическая концепция Пуффендорфа и Гуго

<sup>16</sup> Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 193.

Гроция, своеобразно преломленная сквозь русскую традицию. Власть царя мыслится как данная от Бога и оправдывается ссылкой на апостола Павла (Еф. 6, 5). Однако одновременно утверждается, что царь, приняв власть, вступает в безмолвный договор, обязуясь царствовать на благо подданных. Перестав быть символом, царь так же обязан практически служить подданным, как подданные ему: «Аще же всякий чин от бoga есть, якоже ведение второе показует, то самое нам нужнейшее и бого приятное дело, его же чин требует, мой — мне, твой — тебе, и тако о прочих. Царь ли еси, царствуй убо, наблюдая да в народе будет беспечалие, а во властех правосудие и како от неприятелей цело сохранити отечество. Сенатор ли еси, весь в том пребывай (...). И просто реши, всяк разсуждай, чесового звание твоё требует от тебе, и делом исполняй требование его»<sup>17</sup>.

Введение системы государственных отличий и чинов, конкурировавшей в XVIII в. с принципом безусловного и врожденного благородства по крови, также основано было на обмене достоинства на знаки. Эквивалентность этого обмена, нарушаясь на практике, в теории должна была строго соблюдаться. На это были ориентированы разработанные орденские статуты и система чинопроизводства, основанная на строгой очередности стажа службы. То, что обойденный наградой мог по нравам и законам эпохи сам напоминать о себе и требовать награждения, перечисляя свои на него права, свидетельствовало, что в сознании эпохи это была не внезаконная милость, а урегулированный и подверженный правилам обмен обязательствами между служилым человеком и властью.

Дух договорности, пронизывающий культуру XVIII в., заставлял переосмыслить или хотя бы перефразировать оценку традиционных институтов. Так, характерно, что, хотя все знают, что в России существует самодержавие и признание этого входит и в официальную идеологию (в частности, в официальную титулатуру), и, конечно, в государственную практику, признаваться в этом факте считается нежелательным нарушением хорошего тона. Екатерина II доказывает в «Наказе...», что Россия — монархия, а не самодержавие, т. е. управляется законами, а не произволом. Александр I будет неоднократно подчеркивать, что самодержавие — печальная необходимость, которой он лично не одобряет. Для него, как и для Карамзина, это будет факт, а не идеал. Особенно же проявится эта тенденция в осмыслиении прав дворянства. Уже Кантемир во второй сатире («О благородстве», 1730 г.) рассматривал привилегии дворянинов как аванс, получаемый за заслуги отцов, который следует погасить личной службой государству. Мысль эта под пером писателей типа Сумарокова превратилась в теорию обмена личных заслуг на почести, получаемые за заслуги предков. Дворянин, который не имеет личных заслуг, подобен обманщику, берущему и ничего не дающему взамен:

Дворянско титло нам из крови в кровь лиается;  
Но скажем: для чего дворянство так дается.  
Коль пользой общества мой дед на свете жил;  
Себе он плату, мне задаток заслужил:  
А я задаток сей, заслугой взяв чужею,  
Не должен класть его достоинства межею...  
...Для ободрения пристойный взяв задаток,  
По праву ль без труда имею я достаток?<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Прокопович Ф. Соч. М.; Л., 1961. С. 98.

<sup>18</sup> Сумароков А. В. Стихотворения. [Л.], 1935. С. 203.

На этом фоне протекает и противоположный процесс: одновременно с тенденцией к рационализации знакового обмена, перенесению центра тяжести на его содержание существует и встречное течение — стремление к иррациональному выделению знаковости как таковой. Акцентируется условность, немотивированность знака, ритуал. Так, быстро развивающаяся замкнутово-дворянская культура культивирует этикет, театрализацию быта. Утверждается семиотика корпоративной чести, получают развитие поединки — ритуальная процедура восстановления оскорбленной чести.

Развивающаяся щегольская культура строится на игре, вытекающей из условной связи содержания и выражения знаков. Возникает потребность в словарях для изъяснения значений условных форм выражения, в частности, галантного языка любви. Так, по принципу обычного словаря (слово, пример фразеологического употребления, словарная статья) строится «Любовный лексикон» Дре дю Радье, переработанный для русских условий А. В. Храповицким. Например:

**Беспокойство** (...). Я терплю смертельное беспокойство. Заключает в себе: «Я последуя принятым правилам, даю должностной вид моей горячности».

**Говорить** (...). Естьли же красавица скажет с приятностью: Ты говоришь пустое, то значит: «Хотя и хочу иметь любовника, но опасаюсь обычной вам нескромности» (...). Опомнись, кому ты говоришь или я етова не понимаю и прочим подобным словам приписывается такое же знаменование (...).

**Мучение.** — Я терплю несносное мучение, значит по большей части: «Я притворюсь быть влюбленным; но вы, видевши часто театр, думаете, что без мученья в любви не бывают: мне должно в вашу угодность набирать страстные слова...»<sup>19</sup>

Такие же метатексты необходимы и для понимания языка мушек: «Мушка (...) бархатная на виске сказывает *нездоровье*, тафтяная на левой стороне лба — *гордость*, под нижней которой-нибудь ресницей — *слезы*, на верхней губе — *поцелуй*, на нижней — *склонность* и проч. Ключ от сей азбуки, так как и министерской (министр — здесь: посол, дипломат. — Ю. Л.) не одинаков; его избирают и переменяют для безопасности сношений своих по произволению»<sup>20</sup>.

Получают развитие языки вееров, цветов. Распространение маскарадов вносит элемент релятивности даже в, казалось бы, данные природой оппозиции: мужчины одеваются в женское, женщины — в мужское<sup>21</sup>. Следует иметь в виду, что народное сознание остается на позициях отождествления немотивированного знака с дьявольским. С этим же связано распространенное в моралистической литературе толкование, связывающее знаковый релятивизм щегольской культуры с безбожием и моральным релятивизмом.

<sup>19</sup> Любовный лексикон / Пер. с фр. М., 1779. С. 9, 18, 42.

<sup>20</sup> Громов/ Г. Любовь: Книжка золотая. Спб., 1798. С. 134—135.

<sup>21</sup> Ср. записку Екатерины II: «Il m'est venu une idée fort plaisante. Il faut faire un bal à l'Ermitage (...). Il faut dire aux dames d'y venir en déshabillé et sans paniers, et sans grande parure sur la tête (...) Il y aura dans cette salle quatre boutique d'habits, de masques d'un côté et quatre boutique d'habits, de masques de l'autre, d'un côté pour les hommes, de l'autre pour les dames (...). Aux boutiques avec les habits d'hommes il faut mettre l'éliquette en haut: „boutiques l'habillement pour les dames“; et aux boutiques d'habit pour les dames (...), „pour les messieurs“...» (Сочинения имп. Екатерины II: [В 12 т.]. Спб., 1907. Т. 12. С. 659).

Ошибочно рассматривать щегольскую культуру XVIII в. с тех же позиций, что и ее критики, и видеть в ней лишь уродливую социальную аномалию. Именно в ее недрах вырабатывалось сознание автономности знака, явившееся важным стимулом для формирования личностной культуры эпохи романтизма. То, что у истоков этой культуры в России стоит Тредиаковский с «Ездой в остров любви», а занавес над ней опускает Карамзин как автор «Писем русского путешественника», заставляет нас видеть в ней не только цепь карикатур от Корсакова из «Арапа Петра Великого» до Слюнтя из «Триумфа» Крылова.

Напряженность социальных конфликтов в конце XVIII в. вызвала дальнейшие сдвиги в структуре языков культуры. Связанность мира знаков с социальной структурой общества дискредитировала в глазах просветителя XVIII в. знак как таковой. Вслед за Вольтером просветители подвергли всесторонней критике «предрассудки вековые» (Пушкин), что на практике означало пересмотр всего запаса накопленных веками семиотических представлений. Руссо, вскрыв ложь мира цивилизации, исходный ее принцип обнаружил в условности связи выражения и содержания в слове. Выдвинутое им противопоставление слова — интонации, жесту и мимике фактически означало антитезу немотивированного знака мотивированному. Руссо свой социальный идеал строил на основе общественного договора, т. е. идеи эквивалентного обмена ценностями между людьми, что невозможно при уничтожении конвенциональности знаков. Отказываясь от социальной семиотики, он хотел сохранить ее результаты.

На противоположном полюсе сложилась масонская идеология. Масоны были противниками договорной теории общества. Ей они противопоставляли идею вручения себя некоему абсолюту (ордену, идеальному человечеству, Богу) и безвозмездного растворения в нем. Однако, субъективно ориентируясь на средневековье, они оставались людьми XVIII в., их эмблемы не были средневековыми символами — это был условный тайный язык для посвященных, который на семиотической шкале располагался ближе к языку мушек, чем к средневековой символике.

Обе попытки вырваться за пределы языковой условности оказались тщетными: XVIII в. закончился двумя грандиозными маскарадами: «кримским» маскарадом в революционном Париже и рыцарским — при дворе Павла I.

Рассмотрение материала XIX в. не входит в задачу данной статьи. Однако можно отметить, что в начале нового века идеи «вручения себя» и отказа от культуры, основанной на конвенциональной знаковости, вновь вышли на передний план. С одной стороны, это была арханская идея провиденциональной миссии самодержавия, фанатически насиждавшаяся Николаем I, с другой — воодушевлявшая прогрессивную часть общества идея «вручения себя» объективным и безусловным ценностям: свободе, истории, народу, «общему делу».

## Архаисты-просветители

Как известно, феномен «архаизма» как особой культурной ориентации в русской литературно-общественной жизни начала XIX в. был впервые отмечен и проанализирован Ю. Н. Тыняновым. Тынянов напомнил слова В. Кюхельбекера из пародийного календаря «Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательные события в области российской словесности»: «Германо-Россы и Русские Французы прекращают свои междуусобицы, чтобы не(?) соединиться им противу Славян, равно имеющих своих Классиков и Романтиков»<sup>1</sup>. Восстановив историко-литературное значение лагеря архаистов, Тынянов разделил их на «старших» (Шишков, Шихматов-Ширинский, беседчики) и «младших» (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер). Деление это принято научной традицией<sup>2</sup>. Тынянову же принадлежит противопоставление архаизма в вопросах литературного языка архаизму в сфере политики: «...сказывается разница между а р х а и ч н о с т ю литературной и р е а к ц и о н н о с т ю общественной. Для младших архаистов второй момент отпал и тем ярче проявился первый»<sup>3</sup>.

Но если противопоставление языкового и политического архаизма осуществляется относительно легко, то в области общей культурной ориентации мы сталкиваемся с явлениями более сложными. Стремление П. Пестеля переодеть русскую армию в новом задуманном им государстве в долетровскую одежду, а самому этому государству придать исконно русский характер, стерев следы петровской европеизации, или критику Грибоедовым влияния европейской культуры на русскую нельзя свести к антитезе «языковая архаичность — общественная реакционность». Здесь необходимо коснуться более глубокого пласта: основной ориентации в вопросах культуры.

Конкретные исследования историко-литературного и культурного материала значительно усложняют и обогащают существующие до настоящего времени схемы. Можно сослаться, например, на исследования Л. Н. Киселевой, обнаружившей в ходе изучения общественной и лингвистической позиции А. Шишкова, С. Глинки, Е. Станевича неожиданное родство их концепций с идеями Руссо и Просвещения: «"Старшие архаисты", столь яростно полемизировавшие с просветительской философией, в своих рассуждениях о языке исходят из их логики. Мышление их во многом родственно просветительскому рационализму XVIII в.»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Кюхельбекер В. К. Обозрение Российской словесности 1824 года / Публ. Б. Томашевского // Литературные портфели: Статьи, заметки и неизданные материалы по новой русской литературе из собрания Пушкинского Дома. Пг., 1923. Вып. I: Время Пушкина. С. 74—75; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, С. 24. В цитации Тынянова без оговорок опущено «не(?)».

<sup>2</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 338—384 (здесь комментатор дает краткую, но содержательную справку о полемике вокруг термина «архаисты» и его оценке в последующей исследовательской традиции).

<sup>3</sup> Там же. С. 26.

<sup>4</sup> Киселева Л. Н. Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807—1812): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982. С. 12.

Однако обогащение концепции конкретными наблюдениями (в частности, давно назревшая потребность конкретного изучения «старших археистов» вместо повторения одних и тех же переходящих из статьи в статью цитат) — лишь один из двух обязательных путей. Другой состоит в типологическом сопоставлении этого явления с его аналогами. То, что Тынянов определил как лагерь археистов, являясь типично русским явлением, одновременно обнаруживает разительные черты сходства с аналогичными феноменами в других культурах в очень широком хронологическом и ареальном разбросе. Настоящая статья не может ставить задачу осветить этот вопрос во всем его объеме. Мы ограничимся частными, но, как представляется, важными наблюдениями над соотношением этого явления с культурой европейского Просвещения XVIII — начала XIX в. Достаточно указать на фигуры Крылова или И. Фосса, на архаизм Радищева, чтобы понять обоснованность самой постановки вопроса.

Основной смыслообразующей оппозицией социологии Просвещения является противопоставление Природы и Предрассудков. Природе приписываются все благородные потенции человека, а корень общественного зла усматривается в предрассудках. Природа — это антропологическая сущность человека, предрассудки же в основном отождествляются с традицией, реальным протеканием истории человечества. В связи с этим отношение просветителя к истории весьма настороженное. На одном полюсе, представленном Руссо, история как таковая противостоит Природе. Человек, получающий из рук Творца все необходимое для добра и счастья, разворачивается в ходе развития общественных установлений. История — это печальный рассказ о заблуждениях человечества. Возвращение к Природе есть отказ от Истории. В трактате «Об общественном договоре» Руссо утверждал, что реально сложившиеся исторические нормы «представляют собой лишь историю давних злоупотреблений, и люди совершенно напрасно давали себе труд слишком подробно их изучать»<sup>5</sup>. В предисловии к «Рассуждению о происхождении неравенства» он призывал своих читателей: Начнем с того, что отбросим все факты». И далее: «Мы должны принимать результаты разысканий, которые можно провести по этому предмету, не за исторические истины, но лишь за предположительные и условные рассуждения, более способные осветить природу вещей, чем установить их действительное происхождение»<sup>6</sup>. «Природа вещей» более интересует Руссо, чем «исторические истины».

Еще более показательны рассуждения тех теоретиков Просвещения, которые, подобно Вольтеру, представляли другой его полюс. Здесь интерес к истории выражается, с одной стороны, в создании фундаментальных исторических трудов, а с другой, в глубоких опытах по формулированию философии истории. Вера в прогресс заставляет видеть в истории положительное начало. Но это относится лишь к истории Разума и успехам цивилизации. От этой истории отделяется неразумная история предрассудков, заблуждений, фанатизма. Последние отождествляются с традицией. Идеальной истории Разума противопоставляется реальная история предрассудков. «История великих событий в нашем мире — это только история преступлений», — писал Вольтер в гл. XXII «Опыта о нравах и духе наций». В этом смысле оправдан общий вывод Р. Коллингвуда:

<sup>5</sup> Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 153.

<sup>6</sup> Там же. С. 46.

«Историческое мировоззрение Просвещения не было подлинно историчным, главным в нем были полемичность и антиисторизм»<sup>7</sup>.

Понятие «Просвещение» и обозначающий его термин возникли в среде тех, кого мы называем просветителями XVIII в., и употреблялись ими как самохарактеристика. Поэтому следует различать Просвещение как некоторый культурный миф, созданный в среде философов-интеллектуалов XVIII в., и Просвещение как понятие научного языка, которым пользуется современный исследователь, стремящийся построить модель истории культуры.

Нас в данном случае Просвещение интересует именно как культурный миф XVIII в., определенная культурная ориентация, характеризующая самооценку людей XVIII в. и их историческую психологию.

Основой культурного мифа Просвещения была вера в завершение периода зла и насилия в истории человечества. Порождения суеверия и фанатизма рассеиваются под лучами Просвещения, наступает эра, когда благородная сущность Человека проявится во всем своем блеске.

Возможность этой благодетельной перемены связывалась с тем духом антитрадиционализма, который объединял всех людей Просвещения. То, что исторически сложилось, объявлялось плодом предрассудков, насилия и суеверия. То же, что считалось плодом Разума и Просвещения, должно было возникнуть не из традиций, верований отцов и вековых убеждений, а в результате полного от них отречения. Этот дух антитрадиционализма позволяет противопоставить культурную ориентацию человека Просвещения<sup>8</sup> во многом родственному для него самоощущению людей Ренессанса. Человек Ренессанса восстанавливал прерванную традицию, человек Просвещения — порывал с традицией; человек Ренессанса стремился ощутить свои корни, он дорожил именем римского гражданина и был убежден, что прерванная история человечества в его эпоху возобновляется. Как Гамлет, он считал себя предназначенным к тому, чтобы связать связь времен. Человек Просвещения обрывал корни, считал, что история кончена или близка к завершению. Человек Ренессанса искал истину в разнообразии, противоречиях и оттенках<sup>9</sup>. Человек Просвещения считал истину простой и данной от Природы<sup>10</sup>.

Странным образом человек Просвещения напоминал христианина первых веков; он отвергал существующее как царство тьмы, проклинал

<sup>7</sup> Коллингвуд Р. Дж. Идея истории; Автобиография. М., 1980. С. 76.

<sup>8</sup> О понятии «человек Просвещения» см.: *Gusdorf G. L'homme des Lumières // Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale*. Budapest, 1984. Р. 19—45. Дискуссию вокруг этого понятия см. в том же томе.

О специфически русском повороте этих проблем и, в частности, о связи языковых дискуссий с социальными утопиями см.: Лотман Ю., Успенский Б. Спор о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 168—322. (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 24).

<sup>9</sup> См.: Баггин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Сяннадзоро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Он же. Зрелище мира у Джанццо Манетти // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 114—143.

<sup>10</sup> Ср. статью «Право натуральное» из «Энциклопедии» в переводе Я. Козельского: «Употребление сего слова есть так обыкновенно, что нет почти никого, кто бы внутренне убежден не был в том, что сие слово ему явственно понятно. Сие внутреннее чувство есть общее как философу, так и такому человеку, который не размышляет» (Статьи о нравоучительной философии и частях ее из Энциклопедии / Пер. коллаж. советник Яков Козельский. Спб., 1770. Ч. 2. С. 49).

историческую традицию и чаял наступления нового неба и новой земли. Зло для него воплощалось в реальной истории человечества, а добро — в утопической теории. Как и христианин первых веков, он был убежден в том, что Великое Преображение должно произойти со дня на день. Но для этого человек Разума и Природы должен порвать с предрассудками и со всем тем, что Лермонтов назвал «заветными отцовскими поверьями».

Для того чтобы отменить мир сложившихся традиций, следовало приучить себя смотреть на обычай как на предрассудки, в традиции видеть лишь суеверие, а весь сложившийся уклад жизни объявить абсурдным. Это означало сделаться чужим, иностранцем в своей стране. Вот почему Просвещение нуждается в «точке зрения чужого», отстраненном взгляде на жизнь. «Персидские письма» и «Английские письма» не случайно стоят у истока просветительской публицистики. Вслед за этим литературу наводнили младенцы, чужды предрассудкам взрослых, разумные дикари и даже животные, верные голосу Природы и не могущие понять глупых условностей, выдуманных людьми. Грудные младенцы в анонимном отрывке «Путешествия в \*\*\* И\*\*\*Т\*\*\*», опубликованном в журнале Н. Новикова «Живописец», олицетворяют голос протестующей Природы<sup>11</sup>. Так же оценивал Руссо крик младенца в «Эмиле...». Отстраненный взгляд на мир может выражаться и великанием или карликом, калекой или больным. Существенно лишь одно — чтобы носитель точки зрения был вне того общества, которое он наблюдает, чтобы он был посторонним. Быть философом — значит быть посторонним, наблюдать мир с удивлением и проницательностью того, кому привычки непонятны, а обычай чужды. Это определило специфику отношения культурной ориентации Просвещения, создаваемого им мифа о себе, к культуре своей страны. Для Франции это в определенном отношении означало попытку людей Просвещения смоделировать «английскую точку зрения». Однако для остальной Европы идеи Просвещения говорили по-французски. Мыслить по-просветительски означало мыслить так, как в философских салонах Парижа<sup>12</sup>.

«Французская» окраска Просвещения породила противоречие в его характере и судьбе. Подобно Ренессансу, Просвещение обладало

<sup>11</sup> См.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII в. // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 93—96.

<sup>12</sup> Вопрос существенно осложнялся тем, что культурное влияние Франции на остальную Европу в XVII—XVIII вв. активно ощущалось и до оформления Просвещения как целостной культурной структуры и шло по каналам не только чуждым Просвещению, но и ему враждебным. Когда молодой Тредиаковский в «Строфах похвальных граду Парижу» воспевал «брег Сенский», где не может быть «вкус деревенский», он переносил в Россию традиции прециозности, когда же он пытался препратить «Собрание академических переводчиков» в подобие Французской академии, перед его глазами был опыт просвещенного абсолютизма. В Россию проникла и ритуализованная придворная культура, и многие другие веяния. Вероятно знакомство ученика Ломоносова, автора талантливых, но кабацких непристойных стихов Ивана Баркова с творчеством Теофиля де Вио и других «проклятых» поэтов-либертицев XVII в. Известен русскому читателю был и П. Скаррон. Наконец, Франция для русского человека XVIII в. была царством моды. Все это существенно усложняло картину: русский человек XVIII в. — особенно если он был настроен враждебно по отношению к Просвещению — мог смеяться философа и петиметра, подобно тому как в 1790—1800-е гг. противники Французской революции полемически смеялись энциклопедистов и энциклопедиям.

типовыми чертами ряда больших культурных явлений: зародившись в рамках определенной национальной традиции и историко-культурной ситуации, они переживают период бурной экспансии за пределы своего культурного эпицентра и распространяются на ареалы, весьма удаленные как географически, так и культурно-исторически. Когда культурная экспансия достигает своих конечных пределов и устанавливаются границы ареала данной культуры, наступает черед сложных динамических процессов внутри ее географического и идеологического пространства. Самый структурно значимый из них можно определить как отношение центра и периферии культуры. В качестве центра культуры, как правило, выступает географический ареал ее возникновения и наиболее полного оформления. Подобно тому как центр европейского Ренессанса, бесспорно, лежал в Италии и для всей области его распространения этот тип культуры воспринимался как «итальянский» (это привело к экспансии не только собственно ренессансных явлений: как лавина уносит с собой камни, деревья и все, что она успевает захватить на пути, Ренессанс вынес за пределы Италии итальянский язык, моды, обычаи, нравы и просто огромную массу эмигрантов), центр европейского Просвещения XVIII в. находился в Париже. Влияние идей Просвещения для всей Европы приобретало характер французского влияния.

Однако эта ситуация порождала проблемы отношения центра культуры и ее периферии. Отношения эти имели (и типологически, как правило, имеют всегда) характер конфликтного и напряженного диалога. Это далеко не всегда принимается во внимание: обнаруживая факты распространения идей и текстов Просвещения, мы чаще всего молчаливо предполагаем тождество их значения и функции как в центре культуры, так и на ее периферии. На самом деле процесс распространения неизменно оказывается одновременно и трансформацией, и каждый из расположенных на периферии культурных районов выступает не как пассивный склад поступающих извне идей и текстов, а в качестве активного партнера в коммуникационном диалоге. Активность проявляется, в частности, в том, что транслируемая извне культура «переводится» с помощью уже имеющихся в данной традиции культурных кодов и таким образом вписывается в рамки национальной культурной истории. В самой природе этого процесса заложено противоречие: идеи Просвещения несут в себе пафос отрицания традиции, и новые их адепты, захваченные верой в просветительскую утопию, психологически воспринимают себя как людей, порвавших с отцовской традицией. Но одновременно они пользуются культурными кодами именно этой традиции для того, чтобы превратить «чужое» в «свое».

Представление, согласно которому распространение той или иной культурной модели представляет собой автоматический процесс, не связанный с качественными трансформациями, и что идеи, перенесенные из одного культурного пространства в другое, остаются идентичными самим себе, иллюзорно.

Ограничимся некоторыми примерами трансформации идей Просвещения, перенесенных с французской почвы на русскую.

Русский просветитель XVIII в. был убежден, что основой его воззрений является их новизна. Истина извлекается из природы человека, а не из традиции. Однако реальное отношение русского Просвещения к традиционной культуре русского средневековья оказалось значительно более сложным. Во-первых, резкая культурная ломка и разрыв с традицией сами по себе уже были для человека середины XVIII в. своего рода традицией,

так как отсылали к духу петровской эпохи. Да и в более ранние периоды разрушение традиции успело сложиться в некую своеобразную традицию. То, что русские люди на рубеже XVII и XVIII вв. стали «народ уже новый» (А. Кантемир), было аксномой и для Феофана Прокоповича, и для Петра I, считать которых просветителями означало бы подменять термины игрой слов. Да и эсхатологические и хилиастические настроения, хорошо известные русскому средневековью, приводили к тому, что максималистские и утопические надежды Просвещения легко вписывались в традиционные для русской культуры идеи. Во-вторых, как нам уже приходилось указывать, противопоставление прекрасной, созданной богом Природы и безобразия мира, созданного человеком, встречается у такого ориентированного на средневековую традицию деятеля XVII в., как протопоп Аввакум<sup>13</sup>. Уместно также напомнить, что само слово «просветитель» было прекрасно известно русскому средневековью как элитет, применяемый к апостолам и святым, крестившим («просвещавшим») язычников. В этом значении Владимир Святой именовался просветителем Русской земли, а Стефаний Пермский — просветителем пермяков.

Однако трансформация, которой подвергались просветительские идеи, попадая из центра культуры на ее периферию, имела и более глубокий характер. Петр Первый провел секуляризацию русской культуры. Церковь была лишена всех форм автономии, превратилась в призрак государственной администрации и утратила культурный авторитет. Это привело к глубоким сдвигам в области культурной психологии эпохи. Русский человек средних веков искал окончательной истины в сакральных текстах. Церковный писатель, выступал ли он как интерпретатор священного писания или создатель каких-либо новых текстов, был облечен доверием аудитории и высшим авторитетом. Свое право говорить от лица истины он оплачивал святостью жизни, готовностью к подвигу и, если потребуется, мученичеством. Авторитетность текста удостоверялась жизнью того, кому было доверено стать его хранителем или создателем. Текст не был отделен от его носителя. Связь авторитетности текста с мученической биографией автора особенно обострилась в XVII в. Она характерна для психологии старообрядцев. Но эта же связь придавала авторитет писаниям Гермогена и монахов Троице-Сергиева монастыря. В то же время и аудиторией текста могли быть лишь достойные. Подобно тому, как чудотворная икона или мощи святителя оставались скрытыми, пока не появлялось достойного избранника, которому они могли «явиться», средневековый текст оставался непонятным, неизвестным, фактически несуществующим для недостойных и открывался лишь тем, кто соответствовал его уровню святости. Но такая аудитория не была «читательской» в позднейшем смысле, так как восприятие текста не завершалось его прочтением, а должно было реализовываться непосредственно в поведении. Объектом передачи в процессе коммуникации являлся не текст, а тип поведения. Поэтому если текст, воспринятый адресатом, не превращался в реализованную программу поведения — коммуникации не происходило.

Реформы Петра I разрушили руководящую роль церкви в культуре, но не разрушили сложившейся на протяжении веков иерархии ценностей.

<sup>13</sup> Lotman J. Die Frühaufl klärung und die Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens in Russland // Studien zur Geschichte der Russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1968. Bd. 3. S. 108—109.

Место монопольного владельца истины, полномочного создателя авторитетных текстов оказалось вакантным, и естественно возник вопрос о наследнике, который займет вакантную позицию в культурной иерархии. В период между Петром I и Ломоносовым претендентом на роль высшего культурного авторитета выступило государство. Именно оно претендовало на роль арбитра в вопросах истины и заблуждений, добра и зла. Но для этого от государства и государя требовались, как прежде от церкви и святого, особые качества. Царь должен царствовать ради пользы своих подданных и быть тружеником на престоле, «сиять величием в работе» (Державин), «простерти в работу руки» (Ломоносов). Государство должно быть орудием общей пользы. В этих условиях традиционная древнерусская модель трансформируется: царь реализует особое, патриотическое поведение и одновременно сакрализуется<sup>14</sup>: поэт превращает деятельность царя в поэтический текст, читатель воспринимает этот текст как программу своего поведения, позиция «говорящего» реализуется в нормах поведения для правителя, а «грамматика слушателя» — в нормах для подданного.

Однако у этой модели было коренное отличие от средневековой: терялась такая важнейшая прерогатива носителя истины, как сопротивление властям. Вековечный дуализм власти и истины отменялся, и это коренным образом меняло нравственную атмосферу культуры.

Тем более органичной для русской культуры была просветительская модель второй половины XVIII в., в которой противостояние власти и истины восстанавливалось и закреплялось. Традиционное место церкви как хранителя истины заняла в русской культуре второй половины XVIII в. литература. Именно ей была приписана роль создателя и хранителя истины, обличителя власти, роль общественной совести. При этом, как и в средние века, такая функция связывалась с особым типом поведения писателя. Он мыслился как борец и праведник, призванный искупить авторитет готовностью к жертве. Правдивость своего слова он должен был быть готов гарантировать мученической биографией. Когда Д. Фонвизин познакомился в Париже с энциклопедистами, то основной причиной его разочарования в них стало несоответствие между высокими принципами философии и личным поведением философов (особенность, мало смущавшая и самих энциклопедистов, и их западную аудиторию). Руссо и Дидро, создавая теории воспитания, отдавали своих детей в воспитательные дома, но это не дискредитировало их идей в глазах читателей. Радищев же повторял, что действенность слова определяется «твердостью» (что на его языке означало готовность к гибели) говорящего, и это подтвердили такие факты его биографии, как ссылка в Сибирь, а затем давно обдуманное им «катоновское» самоубийство (характерно, что акт этот был им осуществлен, когда никаких реальных биографических побуждений к нему не было). Связь подвига и авторитетности текста представлялась очевидной и Рылееву («святой, высокий сан певца/ Он делом оправдать обязан»), и Гоголю, при всем различии их общественной позиции. Показательно, однако, что критерии эти не применялись в России XVII — начала XIX в. ни к художниками, ни к музыкантам, ни вообще к каким-либо деятелям искусства, кроме писателей. Здесь сказалась традиция особого отношения к слову, характерная для русской культуры.

<sup>14</sup> Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 201—235.

Однако и от читателя требовалось не только прочтение текста, но и претворение его в поступок, систему действий. Таким образом, Просвещение, которое на Западе означало изменение строя мыслей общества, в России стремилось к перемене типа поведения. Можно было бы привести и ряд других примеров того, как, пропущенные сквозь систему кодов местной традиции, идеи Просвещения подвергались существенным трансформациям.

Таким образом, можно отметить, что, с одной стороны, Просвещение приобрело характер общеевропейского культурного явления. Более того, именно с эпохи Просвещения мы можем говорить о Европе как едином культурном ареале. Но, с другой стороны, культурное пространство этого ареала не было единым, а представляло картину разнообразных трансформаций, которым подвергалась некоторая ядерная культурная структура.

На основе структурного разнообразия внутри единого культурного ареала возникают различные разнонаправленные потоки взаимодействий. Но на этой же основе возникают и конфликты, часто не менее ожесточенные, чем столкновения между культурой Просвещения и ее врагами. Внутреннее разнообразие, порождающее и динамическое напряжение идей, и личные конфликты, имело место и внутри тесного ядра европейского Просвещения; примеры тому — столкновения между Вольтером и Руссо, Руссо и энциклопедистами, Мабли и физиократами.

Конфликт такого рода ясно проявился в отношениях между французским и русским Просвещением XVIII в. Однако природа его настолько типична, что он может служить примером внутрикультурного конфликта между ядром культуры и ее периферией вообще.

Здесь просматривается одна более общая закономерность: во всех случаях, когда мы наблюдаем экспансию какого-либо культурного влияния, будь то влияние провансальской или арабо-испанской культуры на ранний итальянский Ренессанс, возрожденческой культуры Италии на Францию или Германию, византийской культуры на русскую или в ряде других аналогичных случаев, мы можем констатировать сходные этапы динамического процесса: сначала импортируемая культура захватывает ведущие позиции, превращается в моду. «Своя» традиция подвергается осуждению как «котсталая», осмейанию как «старомодная» или даже преследованию как «нечестивая». Затем «новая» культура национализируется, начинает восприниматься как своя и исконная. Возникает стремление «восстановить» национальную традицию и полемически противопоставить ее реальной «прадорине» импортированных идей. Если на первом этапе воспринимающая культура довольствуется ролью периферии, то на втором она сама превращается в центр культурного пространства и бурно вырабатывает новые тексты, стремясь превратить свой «культурный диалект» в равноправный язык данного культурного ареала.

Позволим себе одно сопоставление. Распространение христианства из ареала античного Средиземноморья на периферию Римской империи и за ее пределы породило своеобразное двуязычие внутри европейской христианской культуры: рядом с ортодоксальными канонизированными текстами и официальной догматикой возникают народные верования, представляющие собой гибриды христианства с местными культурами или стимулированное христианскими текстами самостоятельное культовое творчество в рамках местных традиций. Хотя ожесточенная борьба между официальными и народными верованиями возникает очень рано, именно их отношение, а не какая-либо тенденция в своей изолированности, составляет христианскую культуру европейского

средневековья. Подобно этому культура Просвещения должна рассматриваться во всей совокупности вызванных ею отражений, вплоть до еще не поставленного вопроса о влиянии идей Просвещения на народное сознание. Анализ толстовства убеждает, что проблема сложного взаимодействия просветительских идей и русского сектантства не является исключенной.

Теперь можно указать на характерную черту реальных периферийных культур в структуре европейского Просвещения (русской, польской, венгерской, итальянской, баварского иллюминатства и других). Культура этих ареалов, с одной стороны, пользуется «каноническими» текстами французского Просвещения, функционирующими в ней как во французских подлинниках, так и их переводах на национальные языки. С другой стороны, она вырабатывает варианты, сопоставимые с народными верованиями и «ересями» средневековья. Поскольку для России XVIII в. русско-французское двуязычие — одна из характерных черт культуры в целом, в ее непереведенные тексты Вольтера, Руссо, энциклопедистов и французских философов и публицистов из их окружения являются как бы непосредственными участниками культурного процесса в России на том же основании, на каком вульгата и сочинения отцов церкви первых веков являются непосредственными участниками культуры средневекового Запада. Однако на других уровнях существуют живые конфликты, порожденные процессами адаптации и самобытного творчества.

Как мы уже отметили, в общем культурном пространстве европейского Просвещения Париж занимал центральное место. С французской точки зрения, «распространение света» представляло как бы монополию Франции, а вся культура Просвещения мыслилась как огромный монолог, обращенный от лица французской культуры к человечеству. Но с русской точки зрения дело выглядело иначе. Уже было сказано, что усвоение идей Просвещения сопровождалось их трансформацией. Из этого вытекало естественное представление, что истинные, «правильные» идеи Просвещения воплощены в их русском варианте, французские же — искажены. Кроме того, из Франции шло не только просветительское влияние, но и иные идеальные и бытовые воздействия, чуждые или враждебные Просвещению. Для русской позиции характерно их смешение или даже полемическое отождествление, тем более что в реальности французской культуры отделить, например, философа-просветителя от светского либертина было не всегда возможно. Наконец, пассивная роль получателя текстов, «слушателя» культурного монолога, роль младшего партнера не могла удовлетворить динамическую и быстро развивающуюся молодую культуру. Требование равноправия в культурном диалоге исторически скоро сменилось борьбой за центральное место в культурном пространстве и за роль ведущего партнера.

Практически этот конфликт выразился в том, что основная структурная оппозиция Просвещения: «Природа — предрассудок», «естественное — извращенное» стала получать иную интерпретацию. Естественное стало отождествляться с национальным. В русском крестьянине, «мужике» увидели «человека Природы», в русском языке — естественный язык, созданный самой Натурой. Во Франции же стали усматривать отечество всех предрассудков, царство моды и «модных идей». Русская культура осмыслилась как близкая к природному началу человечества. В этом отношении характерны попытки рассматривать основы русской культуры сквозь призму античности и видеть в русском народе наследника гомеровского «естественного» мира; традиция эта, начатая Радищевым, получила поддержку в кружке А. Оленина, создававшем «русский ампир».

ювлияла на А. Мерзлякова, Н. Гнедича, Я. Галенковского и, в дальнейшем, на Гоголя. С подобной позиции разрыв с «извращенной» традицией означал отказ от французского влияния, а обращение к Природе — сближение с народными корнями культуры. Но поскольку весьма сходно звучавшие голоса против французского влияния раздавались и из антипросветительских кругов, возникла основа для внутренне противоречивых сближений и странных культурных гибридов. Вспыхнувшая в конце века общеевропейская война, завершившаяся в 1812 г. грандиозным столкновением России и Франции под Смоленском и на Бородинском поле, еще более способствовала смешению картины: полемика между культурно родственными течениями европейской мысли часто протекала с помощью аргументов и обвинений, заимствованных из чуждого им обоим лагеря.

В лагере, который вслед за Тыняновым обычно именуют младоархаистами, выделяя в позиции его представителей то черты классицизма, то романтические признаки<sup>15</sup>, отчетливо просматриваются структуры национально-просветительского толка.

Утопический культ русской старины еще недостаточный признак для идеологического определения — черты его мы встречаем в самых разных лагерях. Показательно другое — соединение ее с культом Природы. Здесь ощутимо влияние Руссо. Младоархаисты отрицательно относятся к карамзинизму, потому что он для них является воплощением прогресса цивилизации и воспринимается как порча грубой, но свободной основы народа. На одном полюсе возникает грубый, но сильный и вольный «хищник», на другом — изнеженный, чувствительный, растленный общественным рабством щеголь, «европеец», карамзинист. Когда Грибоедов в своем первом литературном выступлении в печати пишет, что «в наш слезливый век» «везде мечтания, а натуры ни на волос»<sup>16</sup>, то смысл здесь не только в противопоставлении «мечты и существенности», пользуясь выражением Гоголя, но и в антитезе искусственного и естественного. Весь сотканный из лжи Молчалин — карамзинист (Грибоедов чутко уловил смесь романтизма и карьеризма, характерную для ведущей группы арзамасцев), а естественный Чацкий — поклонник отечественных нравов. «Живы в нас отцов обряды», — говорят «хищники» кабардинцы из стихотворения «Хищники на Чегеме». «Хищник» в руссоистском контексте Грибоедова (как и у Пушкина в «Кавказском пленнике»: «...хищник возопил») — оценка положительная, синоним дикого и свободного человека. В письме к В. Кюхельбекеру от 27 ноября 1825 г. Грибоедов именует «хищников» «вольным, благородным народом». Еще характернее сказано в письме С. Бегичеву от

<sup>15</sup> В нашу задачу не входит углубляться в сущность этих споров. Отметим лишь, что понятие «романтизма» покрывает обычно гетерогенный объект, лежащий в иной плоскости, чем просветительство. Романтизм как реальное культурное явление опирается на сложную трансформацию как просветительских, так и антипросветительских идей. Прямая проекция явлений одного ряда на другой порождает трудности: вычленение просветительско-руссоистского субстрата в поэмах Байрона и «Холстомере» Толстого ничего не говорит об их художественном родстве, хотя при глобально-типологическом подходе позволяет увидеть в этих текстах общие черты европейской культуры XVIII—XIX вв.

<sup>16</sup> Грибоедов А. С. Соч. М., 1959. С. 392—393.

7 ноября 1825 г.: «Борьба горной и лесной свободы с барабанным просвещением»<sup>17</sup>.

Сильные характеры порождаются близостью к Природе. Поэтому баллады П. Катенина говорят грубым языком о сильных страстиах и необузданных характерах. Совершенно в духе Руссо Грибоедов, переживший следствие, с горечью пишет Бегичеву: «Как мелки люди», — и добавляет: «Читай Платона и будь доволен тем, что было в древности»<sup>18</sup>.

Но римская древность сближается в его сознании с русской. В наброске драмы, посвященной 1812 г., Грибоедов вкладывает в уста Наполеона: «размышление о новом, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе предоставленный, — чтобы бы он мог произвести»<sup>19</sup>. Здесь характерно сочетание шишковского слова «первообразный», применявшегося им к русскому языку, с мыслью об изначальной, нетронутой, «натуральной» основе народной жизни. В основе этой жизни — простота, антитеза ей — искусственность. На следствии Грибоедов показывал: «Русского платья желал я потому, что оно красивее и покойнее фраков и мундиров, а вместе с этим полагал я, что оно бы снова сблизило нас с простотою отечественных нравов, сердцу моему чрезвычайно любезных»<sup>20</sup>.

Происходит интересная трансформация всех основных понятий. Общество, сложившееся после Петра I и зараженное французским влиянием, представляется миром предрассудков, а предрассудки — источник рабства. Рабство господствует в России, «где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов»<sup>21</sup>, и в Персии. Тут тоже карамзинизм: «Что за гиперболы! (...) Слова: душа, сердце, чувства повторялись чаще, нежели в покойных розовых книжечках «Для милых»<sup>22</sup>. О словах Мегмед-бека, который Грибоедову «объявил, что место мое у него под правым глазом»: «Карамзин бы заплакал, Жуковский бы стукнул бы чащей в чашу»<sup>22</sup>. И то же рабство: «Рабы, мой любезный! И поделом им! Смеют ли они осуждать верховного их обладателя? Кто их боится? У них и историки панегиристы»<sup>23</sup> (разумеется, подразумеваются не только персидские историки, но и Карамзин).

Итак, рабство порождено реальным ходом истории, прогресс которой есть прогресс рабства и предрассудков. То же, что определяется как «отечественные нравы», — утопия прекрасного исходного состояния и сопоставимо с «лесной свободой» горцев. Поэтому старину можно и должно измышлять и конструировать, а не извлекать из документов.

<sup>17</sup> Там же. С. 595, 596. Ср. у Пушкина:

Где благо, там уже на страже  
Иль просвещенье, иль тиран.

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т.  
М.; Л., 1949. Т. 3. Кн. 1. С. 333).

<sup>18</sup> Грибоедов А. С. Соч. С. 608.

<sup>19</sup> Там же. С. 343.

<sup>20</sup> Цит. по: Неккина М. В. Следственное дело А. С. Грибоедова. М., 1982. С. 29.

<sup>21</sup> Неккина М. В. Указ. соч. С. 607.

<sup>22</sup> Грибоедов А. С. Соч. С. 438. Продолжение этой фразы строит уравнение: архисты относятся к карамзинистам, как спартанцы к «персиянам». «Мне пришло в голову, — что кабы воскресить древних спартанцев и послать к ним одного нынешнего персиянина велеречивого, — как бы они ему напомнили, как бы приняли, как бы проводили?» Грибоедов чувствует себя спартанцем.

<sup>23</sup> Там же. С. 436.

Кюхельбекер в парижской лекции о русском языке смело утверждает, что русский язык — язык вольных новгородцев, который Александр Невский якобы перенес из Новгорода в Москву. «Таким образом, древний славянский язык превратился в русский в свободной стране; в городе торговом, демократическом (...). И никогда этот язык не терял и не потеряет памяти о свободе»<sup>24</sup>. Михаил Орлов требовал от Карамзина выдумать Древнюю Русь, если ее нет в документах, Пестель придумывал «древнерусские» неологизмы для военных и государственных реформ, которые должны были бы возвратить русскую культуру к исконному состоянию. Реально же существующая терминология должна была быть упразднена, как и реально существующее общество. Бытовая реальность отождествляется с французским влиянием. Ему противостоит Природа, воплощенная в утопии древнерусских нравов.

Конечно, воззрения младших архаистов не могут быть сведены к просветительскому наследию. Сама возможность столь сложных трансформаций обусловлена была гетерогенностью их идей и пересечением в культурном поле «архаизма» многообразных идейных моделей. Однако выделение просветительского субстрата еще раз убеждает нас в необходимости дальнейшего изучения постулатов, некогда предложенных Тыняновым.

1986

---

<sup>24</sup> Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 374—375.

## Культура как субъект и сама-себе объект

Предлагаемое читателю краткое изложение некоторых исследовательских принципов не следует рассматривать как претендующее на философское значение. Автор весьма далек от претензий такого рода. Это лишь попытка обобщить опыт исследований конкретных фактов из истории культуры. Вместе с тем автором двигала неудовлетворенность тем, как отражаются в истории литературы и культуры некоторые привычные теоретические категории.

Классические работы по истории отдельных культур, созданные в XIX в., опирались на мышление, выработанное под влиянием идей Гегеля и Дарвина. Прежде всего, культура полагалась как некий, вне исследователя лежащий, объект. Объект этот находится в состоянии развития, которое есть закономерная, прогрессивно направленная эволюция. Исследователь находится вне этого объекта. Познание мыслится как обнаружение скрытых в объекте (культуре) закономерностей (структур). Исследователь, вооруженный логикой, находится в позиции истинности. Если говорится о «субъективном факторе», то при этом подразумеваются отклонения от истины под влиянием вненаучных воздействий: пристрастий, неосведомленности или прямой недобросовестности.

Однако по мере того как предметом исследования все более становился сам процесс исследования, усложнялся взгляд на позицию исследователя и актуализировалась традиция, в конечной перспективе восходящая к Канту. Предметом анализа становится механизм анализа, знание о знании. Интерес смешается с вопроса о том, как дух воплощается в тексте, на то, как текст воспринимается аудиторией. На этой основе развиваются различные направления герменевтики. В крайних своих проявлениях такая методика переносит все внимание на субъекта культуры. История культуры предстает в облике эволюции ее интерпретаций — современной ей аудиторией, с одной стороны, последующими поколениями, включая и традицию научной интерпретации, с другой. В первом случае интерпретация происходит в рамках синхронии данной культуры и как бы составляет ее часть, во втором она вынесена в диахронию и испытывает все трудности перевода с одного языка на другой.

Если в первом случае акцент ставится на объекте (тексте), а во втором на субъекте (интерпретаторе), то сама классическая дилемма субъект-объект актуальна в обоих.

Классическая модель коммуникации, разработанная Р. О. Якобсоном, казалось бы, примиряет эти два подхода, вводя bipolarную структуру циркуляции сообщения: адресанта и адресата. Им соответствуют два типа исследований: анализ генерирования текста — грамматика говорящего — и анализ интерпретаций — грамматика слушающего. Соответственно и в мире художественных текстов выделились области генеративной и интерпретирующей эстетик. Так, выдвинутая русскими формалистами мысль о тексте как замкнутом и самодостаточном мире была дополнена представлением о вне текста лежащих кодирующими или декодирующими устройствах. Соответственно исследователь последовательно перемещался то на «внутреннюю», то на «внешнюю» по отношению к тексту позицию. Развитие «эстетики восприятия», значительные успехи которой достигнуты в работах «констанцской школы»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Обобщающий обзор см.: *Warning R. Receptionsästhetik*. München, 1988.

подчеркнуло односторонность как «объективного», так и «субъективного» подходов и значительно продвинуло нас в понимании механизмов работы текста. Однако выделение субъективного и объективного аспектов от этого было еще более подчеркнуто и абсолютизировано. Между тем полезные на определенном этапе как эвристические принципы, аспекты эти в реальной работе текста (на всех уровнях, включая и культуру как целостный текст) обладают столь высокой способностью взаимоперехода, что иногда оказывается полезным вообще отказаться от этих — фундаментальных для философии — понятий. Поэтому можно было бы обратить внимание на то, что понятия объективного и субъективного, с одной стороны, выступают как универсальные инструменты описания всякой культуры как феномена в любых ее проявлениях, а с другой, сами являются порождением определенной (европейской) культурной традиции в определенный момент ее развития. На неприменимость этих категорий к индийскому культурному сознанию, в частности, неоднократно указывал А. М. Пятигорский. Если же оставаться внутри европейской культурной традиции, то можно было бы заметить, что, кроме уже упомянутых нами великих основоположников нового европейского мышления — Гегеля и Канта, — возможно, полезно было бы вспомнить о третьем имени — Лейбница, идеи которого, как кажется, могут вновь обрести научную актуальность.

Фундаментальным вопросом семиотики культуры является проблема смыслопорождения. Смыслопорождением мы будем называть способность как культуры в целом, так и отдельных ее частей выдавать «на выходе» нетривиально новые тексты. Новыми текстами мы будем называть тексты, возникающие в результате необратимых (в смысле И. Пригожина) процессов, т. е. тексты, в определенной мере непредсказуемые. Смыслопорождение происходит на всех структурных уровнях культуры. Процесс этот подразумевает поступление извне в систему некоторых текстов и специфическую, непредсказуемую их трансформацию во время движения между входом и выходом системы. Системы этого рода — от минимальных семиотических единиц до глобальных, типа «культура как себе-достаточный универсум», — обладают, при всем различии их материальной природы, структурным изоморфизмом. Это, с одной стороны, позволяет построить их минимальную модель, а с другой — окажется чрезвычайно существенным при анализе процесса смыслопорождения.

Инвариантная модель смыслопорождающей единицы подразумевает, прежде всего, ее определенную ограниченность, самодостаточность, наличие границы между нею и вне ее лежащим семиотическим пространством. Это позволяет определить смыслопорождающие структуры как своего рода семиотические монады, функционирующие на всех уровнях семиотического универсума. Такими монадами являются как культура в целом, так и каждый, заключенный в нее, достаточно сложный текст, включая и отдельную человеческую личность, рассматриваемую как текст. Отмеченная «отдельность» (в определенных пределах) такой монады подразумевает не только наличие границы и имманентную структуру, но и «вход» и «выход». При этом, поскольку такая монада обладает не материальным, а семиотико-информационным бытием, «употребление» ею какого-либо поступающего на вход текста не приводит к его не только физическому, но и информационному уничтожению: подвергаясь в процессе «употребления» трансформации, в ходе которой на выходе появляется новый текст, исходный текст одновременно сохраняется в своем первоначальном виде и может вступать в новые отношения со своей собственной трансформацией. Так, когда кошка

съедает мышь, последняя в ходе подобного употребления перестает существовать как физически реальная биологическая структура; когда техническое изобретение «съедается» новым изобретением, оно подвергается информационному уничтожению, хотя и сохраняет свое физическое бытие; когда в ходе художественной эволюции создается принципиально новый текст, он ни физически, ни семиотически не уничтожает предшествующего, хотя последний может временно деактуализироваться. В этом смысле само понятие эволюции применительно к таким сложным семиотическим явлениям, как искусство, может использоваться лишь с такой трансформацией его смысла, что вероятно, лучше всего вообще от него воздержаться.

Другой особенностью работы этой структуры является ее способность самой поступать на собственный вход и, следовательно, трансформировать самое себя, поскольку со своей точки зрения она выступает как текст среди текстов и, следовательно, является для себя нормальной семиотической «пищей». Из этого вытекает, что способность к самоописанию (самоотражению) и переводу самой себя на метауровень заложена в природе монады.

Монада любого уровня является, таким образом, элементарной единицей смыслообразования и одновременно ей присуща достаточно сложная имманентная структура. Минимальная ее организация включает бинарную систему, состоящую (минимально) из двух семиотических механизмов (языков), находящихся в отношении взаимной непереводимости и одновременно подобных друг другу, поскольку каждый своими средствами моделирует одну и ту же внесямиотическую реальность<sup>2</sup>. Таким образом, извне поступающий текст сразу получает минимально две взаимно-непереводимые семиотические проекции. Минимальная структура включает в себя и третий элемент: блок условных эквивалентностей, метафорогенное устройство, позволяющее осуществлять операцию перевода в ситуации непереводимости. В результате таких «переводов» текст подвергается необратимой трансформации. Происходит акт генерирования нового текста.

Однако ни один семиотический механизм не может функционировать как изолированная, погруженная в вакuum система. Неизбежным условием его работы является погруженность в семиосферу — семиотическое пространство<sup>3</sup>. Каждая семиотическая монада, именно в силу своей отдельности и семиотической самобытности, может вступать в конвергентные отношения с другой (другими) монадой (монадами), образуя на более высоком уровне биполярное единство. Однако из двух соседствующих, не связанных друг с другом элементов они превращаются в органическое единство более высокого уровня, только если входят в одно и то же структурное объединение высшего порядка. Так, например, «предрасположенными» к этому оказываются структуры, обладающие антонимическими языками (например, зеркальные структуры, противоположные по принципу «правое—левое») и на более высоком уровне описываемые одним и тем же метаязыком; вообще, структуры, будучи просто

<sup>2</sup> Так, например, проекция одной и той же реальности в пространство каждого-дневной речи или поэзии, поэзии или живописи, правого или левого полушарий головного мозга человека будет давать непереводимые, но подобные отображения, построенные по типу метафоры.

<sup>3</sup> Подробнее о понятии семиосферы см. статью «О семиосфере» в первом томе настоящего издания.

«отдельными» до их столкновения, могут в дальнейшем рассматриваться как обладающие тем или иным видом симметрии. Так, например, два независимых и взаимно не связанных племени в случае завоевания одного другим могут образовывать социальную структуру с симметрично-ассиметричной организацией, типа иерархии. Любопытен противоположный пример: несмотря на 300-летнее владычество монголов на Руси, единой социальной структуры не возникло и многочисленные контакты на военном и государственном уровнях, которые не могли протекать без определенных форм общения, не создали общего семиотического механизма. Причину этого можно усмотреть не только в несовместимости городской и степной культур, но и в другом интересном моменте: татары были веротерпимы и не преследовали православия на Руси. Это образовывало несовместимость с православной русской культурой, в которой церковь играла исключительно важную организующую роль. Если бы татары были гонителями христиан, они были бы более «понятны» и вписывались бы как «тираны» в агиографическое сознание. В этом случае они могли бы образовать с Русью двуединство, подобное двуединству языческого Рима и христианской его общине (поведение христианина-мученика и римского чиновника взаимно отчуждено и может казаться, с противоположной точки зрения, «варварским», «непросвещенным», «фанатическим», «тиранским», «сатанинским», но оба они могут быть описаны в системе некоего единого метаязыка; религиозный индифферентизм и просвещенный государственный pragmatism монголов, позволявшие их культуре вступать в семиотические отношения с китайской, делали ее несовместимой с русской). Было бы весьма заманчиво описать различные семиотические системы с точки зрения их предрасположенности-непредрасположенности к взаимным конвергенциям.

Как только две монады вступают в связь, образуя единый семиотический механизм, они из взаимнойнейтральности переходят в состояние взаимной дополнительности, структурной антонимии и начинают культивировать собственную специфику и взаимную контрастность. Аксентирование симметрии и асимметрии — две стороны единого процесса, начиная от складывающихся в процессе эволюции половой симметрии-асимметрии и симметрии-асимметрии функций больших полушарий головного мозга человека (в более глубоких структурных пластах можно было бы указать на левое и правое вращение в структуре материи) до закономерности складывания сложных семиотических единиц. Возникновение, к примеру, культурных ареалов, с одной стороны, связано с тем, что различные культуры, входя в более сложные единства, создают механизмы межкультурного общения, усиливают черты взаимного единства. Однако, с другой стороны, их взаимная заинтересованность друг в друге питается именно непереводимой специфичностью каждого, — безразлично, идет ли речь о «тайном Востоке» («Запад есть Запад — Восток есть Восток»), «загадочной славянской» (или германской) душе, «непонятной женской натуре», «негритюде» или каких-либо других утверждениях специфики культур. Во-первых, они никогда не возникают в изолированных культурах. Изолированная культура не имеет специфики и не проявляет к этому вопросу никакого интереса. Для нее «мужчина» и «человек нашего племени» — синонимы, и противостоит он богу, мертвому, бесу, зверю (иногда — женщине), но не существует с иной национально-культурной спецификой. Во-вторых, национально-культурная специфика прежде всего проявляется в глазах иностранца. Не случайно первые грамматики языков пишутся иностранцами или для

них, то же относится и к наиболее ранним описаниям обычаев. На этой стадии описывающий представляет себе себя как носителя метаязыка описания и, следовательно, не имеющего специфики, но воплощающего собой нейтральную норму. В-третьих, когда культура, которая до тех пор была только объектом описания, выходит на уровень самоописания, она, как правило, принимает внешнюю точку зрения на себя и описывает себя как исключительную и специфическую. Так, культурное самознание русских славянофилов было в значительной мере определено их принадлежностью к немецкой историософической традиции, в первую очередь шеллингианской, а книга Г-жи де Сталь «О Германии» не только закодировала немецкую культуру как романтическую для всей Европы, но и в значительной мере определила характер ее самокодирования. Наконец, в-четвертых, встает вопрос о специфике тех культур, которые, претендуя на роль носителей нормы для любой культуры, считали себя лишенными специфики. Специфика «восточного человека» заставляет Киплинга конструировать «специфику западного», а этнологические описания «экзотических» народов закономерно приводят к мысли об изучении собственного современного общества методами антропологии и этнографии.

Способность одной и той же монады входить в качестве субструктуры в различные монады более высоких уровней и, следовательно, оставаясь целым, быть частью различных других целостностей и в этом отношении быть не тождественной самой себе, с неизбежностью подразумевает сложный полиглотизм ее внутренней структуры.

Определенная таким образом, семиотическая монада выступает в качестве отдельности, все время углубляющей свою замкнутость в границах некоего индивидуального семиотического пространства и одновременно как дробь, которая в своем тяготении сделаться целым вступает во все новые и новые соединения. В тенденции каждая монада, к какому бы уровню она ни относилась, является и целым и частью.

Мы говорили, что монада является генератором новых, т. е. не построенных по автоматически действующим алгоритмам, сообщений. В других работах нам приходилось уже отмечать ее способность хранить предшествующую информацию, т. е. память. К этому следует добавить, что внутри семиосферы происходит постоянный обмен информацией, перемещение текстов. Это обеспечивается структурным изоморфизмом монад, включением их в метаязыковые общности, общностью границ, внутри которых устанавливается некий единый уровень семиозиса. Наличие всех этих свойств позволяет определять семиотическую монаду как интеллектуальную единицу, носительницу Разума. Человек не только мыслит, но и находится внутри мыслящего пространства, так же как носитель речи всегда погружен в некое языковое пространство. Интеллектуальная емкость семиосферы определяется тем, что она предстает перед нами как пересечение, совмещение, инкорпорированное вложение друг в друга огромного числа монад, из которых каждая способна к смыслопорождающим операциям. Это огромный организм организмов. Господствующий в нем закон изоморфизма частей и целого и частей между собой можно себе представить, вспомнив библейский образ подобия Человека Богу — низшей единицы, представленной миллионами индивидуальных вариантов, высшей и единственной сущности.

Практически бесконечная вариативность монад дает основание для того, чтобы определять их как семиотические личности. Для этого есть еще одно серьезное основание. Человеческой личности присуще не только

индивидуальное сознание, но и индивидуальное поведение. Это означает, что в каждой ситуации, в которой возможен более чем один-единственный выход, человек осуществляет выбор поведения. Истоки этого положения более глубоки, чем, может быть, принято думать. И. Пригожин, исследуя необратимые процессы в физике и химии, пришел к выводам, имеющим, как представляется, общетеоретический смысл для всех интересующихся динамическими процессами. И. Пригожин различает процессы, протекающие в равновесных и неравновесных ситуациях. Первые протекают плавно, подчиняются законам причинности и дают обратимые (симметрические) траектории, позволяющие предсказывать по пройденной части непройденную. Особенностью неравновесных ситуаций является то, что на динамической траектории появляются, в терминологии И. Пригожина, точки бифуркации, т. е. точки, в которых дальнейшее движение с равной вероятностью может протекать в двух (или нескольких) направлениях, и предсказать, в каком оно действительно потечет, не представляется возможным. В этих условиях резко повышается роль случайности, побочного фактора, который может повлиять на будущее течение процесса. Введение случайного фактора в механизм причинности представляет огромную заслугу И. Пригожина<sup>4</sup>. Оно деавтоматизирует картину мира.

Поскольку большинство процессов, протекающих в человеческом обществе, могут быть охарактеризованы как необратимые, совершающиеся в остро неравновесных ситуациях, именно они особенно интересуют историка культуры. Однако здесь мы сталкиваемся с интересными отличиями: вмешательство в динамический процесс интеллекта решительно меняет характер динамики. Если выбор в точке бифуркации определяется случайностью, то очевидно, что чем сложнее по внутренней организации находящийся в состоянии развития объект (и, следовательно, чем больше он, как текст, включает в себя «случайного»), тем непредсказуемее будет его поведение в точке бифуркации.

Наиболее сложным объектом, который мы можем себе представить, будет объект, обладающий интеллектуальной способностью. В этом случае поведение его в точке бифуркации приобретает характер сознательного выбора. В наличии в природе случайности заложена потенциальная возможность интеллекта. Однако структура, поднявшаяся до интеллектуального уровня, трансформирует случайность в свободу. При этом возникают наиболее сложные отношения причинности: между причиной и следствием оказывается снимающий их автоматизм акт, интеллектуального выбора. Из этого вытекает, во-первых, что интеллектуальный акт является результатом развития асимметрических необратимых процессов и неизбежно связан со структурной асимметрией, и, во-вторых, — что он включает в себя усложненный момент случайности (фактически, последнее — лишь перефразировка известной связи непредсказуемости и информации).

Сохраняя определенную осторожность, можно утвердить параллель между семиотическими монадами и понятием личности, поскольку и им присуща в определенной мере автономность поведения. Это, в частности, приводит к тому, что длительный процесс истории культуры не влечет за собой повышения его предсказуемости. Монада, которая как часть

<sup>4</sup> См.: *Prigožin I. L'ordre par fluctuation et le système social*. Paris, 1976; *Prigožin I., Stengers J. Dialog mit der Natur: Neue Wege naturwissenschaftlichen Denkens*. München; Zürich, 1981.

подчиняется строгим законам детерминации, как целое, как «личность» обладает возможностью выбора и определенным запасом непредсказуемости, автономии от целого, от своего семиотического контекста. А поскольку семиосфера насквозь пронизана «семиотическими личностями» различных уровней, она предстает перед нами как особое устройство, одновременно являющееся организованной иерархией структур и огромным числом свободно плавающих в этом пространстве замкнутых семиотических миров («личностей», текстов). Чем сложнее организована монада, тем автономнее ее поведение, тем более непредсказуемости она вносит в систему в целом. Такая организация обладает огромной информационной емкостью и фактически неограниченными возможностями саморазвития.

Как же соотносится такой взгляд на культуру с привычным членением на субъект и объект? Существование смыслопорождающей монады требует ее погруженности в интеллектуальное целое высшего порядка и непосредственной включенности в монаду более высокого уровня, по принципу: всякое интеллектуальное целое есть часть интеллектуального целого и целое по отношению к своим частям. Но и как часть, и как целое она общается со своим целым и своими частями лишь с помощью механизмов перевода, как участник диалога. Соотношение «субъект—объект» подразумевает концентрацию интеллектуальной активности на одном полюсе, а структурной организованности — на другом. С изложенной здесь точки зрения, элементы находятся в соотношении «включенности — выключенности», каждый мыслящий элемент — внутри мыслящего же мира. Категории «субъект—объект» могут здесь возникнуть лишь в момент, когда отдельная монада, возвысившись до уровня самоописания, моделирует себя как изолированную и единственно интеллектуальную сущность.

Так выглядит дело, когда мы рассматриваем его с внутренней, по отношению к семиосфере, точки зрения. Однако мы сразу же заявили, что вся машина смыслопорождения может работать лишь при условии поступления в нее извне текстов, т. е. в контакте с внесемиотической реальностью. Может быть, в этом аспекте будет полезно определить семиосферу, как субъекта, а внесемиотическую область — как объект?

Прежде всего, остановимся на непоследовательности нашей терминологии: мы говорим, что извне в семиосферу поступают тексты, и одновременно видим в них «внесемиотическую реальность». Это противоречие связано с тем, что семиосфера не может вступать в контакт ни с чем, кроме текстов, а тексты — продукт семиозиса. Таким образом, любой контакт с пространством, лежащим по ту сторону границы данной семиосферы, требует предварительной семиотизации этого пространства. Подобно тому как общение в сфере естественного языка есть неизбежно общение на естественном языке, общение в сфере культуры есть всегда культурное общение. Для каждой культуры существование внекультурного пространства (пространства по-другую-сторону) — необходимое условие существования и одновременно первый шаг к самоопределению. Однако, во-первых, утверждение, что внекультурное пространство несемиотично, — факт лишь с позиции данной культуры, и практически это означает, что существуют ареалы, где данными языками не пользуются. Но означает ли это, что там вообще не пользуются языками? Н. И. Конрад в лекциях по истории взаимоотношения культур Запада и Востока любил приводить пример того, как при первых столкновениях голландцев и японцев обе стороны квалифицировали противоположную как «варварскую», лежащую вне цивилизации, ссылаясь на то, что не находили

своей культуры. «Внекультурная» сфера часто оказывается сферой чужой культуры, а внесемиотическая — чужой семиотики. Но дело не сводится к этому. Необходимо иметь в виду, что в семиотическом аспекте, как только внеположенный мир предъявлен — он уже назван, т. е. хотя бы поверхностно семиотизирован. С внесемиотическим миром семиосфера практически не встречается. Очень часто на внеположенный мир интерполируются представления о «естественности» и до- или внесемиотичности, выработанные в недрах данной культуры как ее идеальная антиструктура. Так, идеальный «дикарь», которого искали философы и миссионеры XVIII в. в экзотических странах, был созданием той самой цивилизации, от которой они бежали, область подсознания, открытая в XX в., была антиконструкцией сознания этой эпохи, интерполированной на еще семиотически не освоенные психические процессы. Такова же природа мифа о космосе в массовой культуре конца XX в. Все эти примеры укладываются в долгую историю «вывернутых наизнанку» миров, создаваемых той или иной цивилизацией.

Но и подлинный внешний мир — активный участник семиотического обмена. Граница семиосферы — область повышенной семиотической активности, в которой работают многочисленные механизмы «метафорического перевода», «перекачивающие» в обоих направлениях соответственно трансформированные тексты. Здесь усиленно генерируются новые тексты. Фактически здесь происходит та же работа, что и на границе разноустроенных частей монады и на любой другой границе внутри семиосферы. Прямыми воплощением этого является повышенная культурная активность на границах великих империй (например, Римской) в периоды, когда внутренние культуропорождающие механизмы оказываются истощенными. Одновременный процесс варваризации Рима и романизации варваров — убедительное свидетельство того, что и в этом случае мы имеем дело со сложным, пульсирующим диалогом, а не с односторонней рецепцией. Модель «субъект—объект» и здесь оказывается лишь условным и односторонним отвлечением.

Не забывая монадной структуры семиотического поля и ощущая себя самого монадой внутри этого мира, историк культуры окажется в более сложной, но, вероятно, и в более соответствующей реальности позиции.

1989

## Условность в искусстве\*

Условность в искусстве — реализация в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами. Говорить об условности в произведении искусства следует лишь постольку, поскольку вообще можно говорить о семантике употребляемых в них знаковых систем. Там же, где речь может идти преимущественно о синтаксике (например, абстрактная живопись), более уместен термин «формализация». Принятая в произведении искусства система отображения, характеризующаяся семантикой, обладает известной произвольностью по отношению к отображаемому объекту, что и позволяет говорить о ее условности. Она с неизбежностью накладывает ограничения на передаваемое содержание, которые не воспринимаются человеком, для которого предназначено произведение, а принимаются им как нечто данное и приобретают видимость «естественных», безусловных норм. Так, мы не замечаем условности границ художественного пространства (рампа в театре, рамка картины), условность привычных форм той или иной перспективной системы в живописи. Точно так же нам не кажутся «странными» запрещения актеру в ряде случаев видеть и слышать происходящее на сцене (ср. реплики «в сторону»), различие реального и сценического времени, передача синхронного действия, происходящего в разных местах, как хронологической последовательности сцен, глав или кадров. Китайский зритель не замечает «странных» включения каллиграфического текста (надписи, печати) в живописный, а первобытный художник, нанося рисунок на рисунок, видел только верхний слой изображения. В японском кукольном театре актер, управляющий куклами, доступен взору зрителя, но не воспринимается последним, поскольку выводится им за пределы художественного пространства.

Меж тем любая условность будет «странной» для аудитории, находящейся вне данной системы (не знающей или не понимающей ее). Так, китайскому зрителю XVII в. европейский полутеневой портрет представлялся странным сочетанием размытых красок; ребенок часто не может понять, почему прямоугольная комната в системе линейной перспективы изображается на одном конце — узкой, а на другом — широкой. Наряду с приведенными примерами невведенности в систему как результата незнания ее можно отметить и случаи принципиального неприятия той или иной системы изображения, также связанные с подчеркиванием условности (как «неправильности», «неправдоподобности» и т. д.).

Нормативная эстетика разных эпох исходила из представления о некоторой единственно возможной норме «правильного» искусства, субъективно ощущаемой как норма здравого смысла. Классицизм видел ее заложенной в разуме, Просвещение XVIII в. — в природе человека. «Правильное» с этой точки зрения не может иметь специфики: по Канту, красота «...не может содержать в себе ничего специфически характерного; ведь иначе она не была бы идеей нормы...»<sup>1</sup> Как специфическое, т. е.

\* Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

<sup>1</sup> Кант И. Соч.; В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 239.

условное, воспринимается только искусство чужой этнической или культурной сферы, структурные принципы которого расходятся с обще-принятой в данном коллективе нормой, или изображение «ненормальной» действительности (сатира, гротеск —ср. высказывания Гегеля о сатире<sup>2</sup>). При этом условность чужого искусства заставляет воспринимать его как зашифрованный текст, осмыслиемый посредством «перевода» его на привычную систему.

Таким образом, существенной стороной понимания искусства является владение мерой его условности. Нарушения в этой сфере приводят к эффекту непонимания, двойкого по своим возможностям: условное воспринимается как безусловное (произведение искусства отождествляется с жизнью) или же, напротив, безусловное (внутри данной системы) воспринимается как условное (произведение искусства кажется или намеренно изображается «странным» до нелепости). Примерами первого типа невладения мерой условности могут считаться все попытки зрителя «войти» в текст произведения, насилиственно изменив его. Таков, например, известный эпизод «покушения» на картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.» (вероятно, субъективно идентичный акту цареубийства), эпизод убийства портрета в «Портрете Дориана Грэя» О. Уайльда, а также хорошо знакомые этнографам случаи использования изображения для наведения «порчи» (отсюда — соответствующие табу); так же может быть интерпретирован и исторический анекдот о покушении зрителей в Новом Орлеане на жизнь актера, игравшего роль Отелло. Примеры, связанные с неприятием тех или иных систем как условных, также многочисленны: высказывания М. Е. Салтыкова-Щедрина о поэзии, критика Л. Толстым Шекспира и театра вообще, ироническое отношение шестидесятников к балету, критика теоретиками Возрождения способов моделирования пространства в средневековой живописи и т.д.

Сама антитеза «естественность — условность» возникает в эпоху культурных кризисов, резких сдвигов, когда на систему смотрят извне — глазами другой системы. Отсюда культурно-типологическая обусловленность периодически возникающего стремления обратиться к ненормализованному и «стренному» с точки зрения привычных норм условности искусству (например, детскому, архаическому, экзотическому), которое воспринимается как «естественное», а привычные системы коммуникативных связей предстают как «ненормальные», «неестественные». Таковы борьба «низкого» (народного) и «высокого» (ученого) искусства в эпоху Ренессанса, споры о «цивилизации» и «природе» в XVIII в., обращение к фольклору в XIX в., роль прозаизмов в поэзии Пушкина и Некрасова, различные типы примитива в искусстве XX в. и т. д. При этом «стренное», или чужое, искусство, играя революционизирующую роль в становлении новой художественной нормы, с точки зрения канонической может восприниматься либо как более примитивное, либо как усложненное. Очень часто в функции этого рода средств выступает расширение культурного ареала: например, втягивание европейского искусства в культурный мир Азии или азиатской культуры в мир европейской цивилизации. Наряду с пространственными вторжениями культуры может осуществляться и одновременное временное вторжение культур прошедших эпох, равно как и разного рода «смешанные» вторжения. Важный случай — вторжение народного искусства в эстетику «культурного» века.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Соч.: [В 14 т.]. М., 1940. Т. 13. С. 82—86.

В отличие от нехудожественных коммуникативных систем, где структура языка строго задана и информативным является лишь сообщение, но не язык, художественные системы могут включать в себя информацию и о самом языке. Роль сигналов о том, что сообщение передается на особом языке, играют при этом «странные» (и в этом смысле наиболее «условные») знаки.

Знаки, употребляемые в искусстве, характеризуются различной степенью условности с точки зрения произвольности связи между обычным их употреблением вне искусства и тем значением, которое они приобретают внутри художественной системы. Искусство может использовать в готовом виде уже выработанные в данном обществе знаки (мифологические символы, имеющиеся литературные образы и т. п.), но может и специально создавать их. В знак могут вводиться первичные по отношению к нему элементы (например, документ в литературе и кино). Разные искусства отличаются между собой по характеру присущей им условности. Изобразительные (зрительные) искусства больше тяготеют к иконическим знакам, тогда как искусства звуковые более широко используют конвенциональные символы.

Степень обусловленности иконических и конвенциональных знаков определенной кодирующей системой различна. Если для иконических знаков в качестве кода выступают непосредственные зрительные, слуховые и тому подобные впечатления, жизненные и бытовые навыки, условность их внутри данного коллектива не осознается, то конвенциональные знаки с их отчетливо разделенными планами содержания и выражения предполагают явное осознание условности их кодов. При этом иконическое может становиться конвенциональным и наоборот — например, изображение рождения царицы Хатшепсут в древнеегипетском искусстве, где царица представлена фигурой мальчика, а то, что речь идет о женщине, пояснено надписью. Эпохи так называемого «условного» искусства связаны с подчеркиванием конвенциональности кода.

Характерной для искусства является также тенденция к семантизации формальных элементов знаковых систем. Например, в стихотворении Гейне «Сосна» принадлежность немецких существительных «пальма» и «сосна» к различным грамматическим родам получает содержательное истолкование, характеризуя пол (ср. различное решение этого вопроса русскими переводчиками — М. Ю. Лермонтовым, Ф. И. Тютчевым, А. Н. Майковым).

Степень условности различных знаков, употребляемых в искусстве, зависит и от того, связывается ли знак непосредственно с референтом (минимум условности) или же связь эта является опосредованной другими знаками, причем количество ступеней в ряду «знак знака знака...» может использоваться для определения степени условности. Особым случаем такой опосредованной связи является использование кода в качестве посредника между знаком и значением (ср. введение персонажей или эпизодов, «закодированных» иным, чем остальной текст, кодом — Ганс Вурст в средневековом театре, «новелла в новелле», клоунада в отношении к цирковому представлению, иллюстрации в отношении к словесному искусству и т. п.).

Итак, условность не может быть ограничена теми или иными произведениями искусства. Противопоставление условного искусства реалистическому (имеющему известный смысл в конкретных историко-литературных контекстах) теоретически неправомерно. Пушкин, обосновывая реалистическую теорию искусства, писал: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных или медных? (...)»

Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами? (...) Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драм. (атического) иск. (усства) (...). Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc. etc.?»<sup>3</sup>.

1970

---

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. II. С. 177.

## Массовая литература как историко-культурная проблема

Изучение «массовой культуры» становится одной из наиболее острых проблем современной социологии. Она непосредственно влияет на теоретические построения исследователей современного искусства, в особенности тех его видов, которые прямо связаны с техническими достижениями XX в. в области массовых коммуникаций.

В этой обстановке уместно напомнить, что сама эта тема не столь уж нова и имеет непосредственное отношение и к материалу, и к исследовательской проблематике традиционной истории литературы.

Настоящая статья представляет собой попытку историко-литературного и теоретического определения понятия «массовая литература», попытку, имеющую целью указать на связи между социологическим изучением современного материала и историко-культурным — прошлого.

Интерес к массовой литературе возник в русском классическом литературоведении как противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей их эпохи и противопоставленных ей. Академик А. Н. Веселовский сопоставил исследования, построенные на основе теории «героев, этих вождей и делателей человечества — в духе идей Карлейля и Эмерсона — с парком в духе XVIII столетия», в котором «все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или же не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке»<sup>1</sup>.

«Современная наука, — писал он далее, — позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь»<sup>2</sup>.

Такой подход, проявившийся в трудах А. Н. Пыпина, С. А. Венгерова, В. В. Сиповского, самого академика А. Н. Веселовского, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского, В. П. Адриановой-Перетц и многих других исследователей, обусловил интерес к низовой и массовой литературе. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, такой подход в собственно научном смысле связан был с расширением круга изучаемых источников, проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики и, отчасти, лингвистических приемов исследования.

Критика, которой подвергался в ряде случаев такой подход к истории литературы, связана была с тем, что при этом часто ставился знак равенства между массовостью и исторической значимостью, игнорировалась идейная или эстетическая ценность тех или иных произведений. И создания гения, и бездарные писания выстраивались порой в единый ряд «памятников письменности».

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43.

<sup>2</sup> Там же. С. 44.

Обновление интереса к массовой литературе связано с работами советских литературоведов 1920-х гг., в первую очередь В. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. С одной стороны, массовая литература интересовала этих исследователей, поскольку именно в ней с наибольшей полнотой выявляются средние литературные нормы эпохи. С другой стороны, — и на этом настаивал Ю. Н. Тынянов — в неканонизированных, находящихся за пределами узаконенной литературными нормами эпохи произведениях литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох. «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от неизвестной точки — борьба», — писал Тынянов<sup>3</sup>. «Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов»<sup>4</sup>. Внимание к «забытым» поэтам объединило авторов сборника «Русская поэзия XIX века», вышедшего в 1929 г. под редакцией Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова.

Интерес к массовой поэзии шел и с другой стороны: специалисты по истории русской литературы осознавали узость и случайность того ассортимента фактов, который был узаконен академическим литературоведением XIX в. Расширение границ изучаемого материала стало одним из основных условий для выдвижения новых историко-литературных концепций. Так, В. М. Жирмунский в 1924 г. писал: «Вопросы литературной традиции требуют широкого изучения массовой литературы эпохи»<sup>5</sup>. На изучении массовой литературы решительно настаивал Г. А. Гуковский. Принципы изучения массовой анонимной поэзии рукописных сборников XVIII—XIX вв., подпольной сатиры, бытавшей в списках и создающей совсем иной образ литературы, чем тот, который рисуется на основании изучения печатной письменности, были сформулированы Г. А. Гуковским и В. Н. Орловым в 1933 г.<sup>6</sup> Тома изданий «Библиотеки поэта», посвященные Востокову, Гнедичу, поэтам «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», позже — Мерзлякову, закрепили тенденцию к расширению репертуара исследуемых текстов поэтов конца XVIII — начала XIX в.

Однако в дальнейшем тенденция к изучению массовой литературы фактически оказалась свернутой, и это наглядно выразилось в конструкции обобщающих трудов по истории литературы, издаваемых академическими учреждениями.

Понятие массовой литературы — понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие «массовой литературы» в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение, например, поэзия Тютчева, с одной точки зрения, в частности — пушкинской, принадлежала массовой литературе, однако, с другой, например, нашей — она таковой не является. С текстом изменений не происходит — меняется лишь его место и функция в общей системе.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921. С. 5.

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 12.

<sup>5</sup> Жирмунский В. Байрон и Пушкин. М., 1924. С. 6 (разрядка В. Жирмунского).

<sup>6</sup> См.: Гуковский Г., Орлов В. Подпольная поэзия 1770—1800-х годов // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9/10.

Понятие *массовой литературы*<sup>7</sup> подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о *массовой литературе* применительно к текстам, не разделенным по признакам распространения, ценности и т. п. на какие-либо части (например, к фольклору), очевидно, не имеет смысла.

Массовая литература должна обладать двумя, взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При распределении признаков «распространенная—нераспространенная», «читаемая—нечитаемая», «известная—неизвестная» массовая литература получит маркированные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для того, чтобы выполнять эту роль. Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы и не существовала вовсе. Она будет оцениваться как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая.

Таким образом, один и тот же текст должен восприниматься читателем в двойном свете. Он должен иметь признаки принадлежности к высокой культуре эпохи и в определенных читательских кругах ей приравниваться:

В кей вкус был образован, и она  
Читала сочиненья Эмина<sup>8</sup>.

Однако для другого читателя той же эпохи этот же текст должен обладать признаками выключенности из какой-то системы: господствующей, ценной или, по крайней мере, официальной. Иногда сама эта выключенность будет повышать интерес к тексту. Так, например, в пушкинскую эпоху читатель будет иметь дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических ценностей: одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на «отверженные» рукописные тетради:

Я спрятал потаенну  
Сафьянную тетрадь,  
Сей свиток драгоценный,  
Веками сбереженный,  
От члена русских сил,  
Двоюродного брата,  
Драгунского солдата  
Я даром получил.  
Ты, кажется, в сомненьи...  
Нетрудно отгадать;  
Так, это сочиненьи,  
Презревшие печать<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Уместно подчеркнуть, что термин «*массовая литература*» применяется нами к вполне конкретным историческим явлениям и его не следует смешивать с распространенным в социологии понятием «*массовой культуры*» как некоторого специфического явления XX в.

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 86.

<sup>9</sup> Там же. Т. 1. С. 99.

Из сказанного с очевидностью вытекает, что так называемая массовая литература в принципе не может быть явлением однородным.

Прежде всего, в нее войдут произведения писателей-самоучек, дилетантов, порой принадлежащих к низшим социальным слоям. Большим заблуждением со стороны литературоведов-социологов 1920-х гг. было полагать, что творчество этих писателей можно рассматривать в качестве самобытного выражения народной культуры. Чаще всего именно они создают наиболее точные, порой рабеские копии тех или иных норм, требований, текстов господствующей литературы. Отклонения от норм здесь проис текают только от неумелости. Собственное же стремление того или иного автора, его представление о художественном совершенстве состоит именно в соблюдении общепринятых в «настоящей» литературе норм. Это не делает такую литературу лишенной интереса. Во-первых, именно в ней мы получаем ту упрощенную, сведенную к средним нормам картину литературы эпохи, на основании которой легче всего строить средние исследовательские модели вкуса, читательских представлений и литературных норм. А поскольку знание этих представлений и норм жизненно необходимо для понимания «высоких» достижений искусства, знакомство со школьными упражнениями начинающих поэтов или виршами дилетантов, с трудом одолевших сопротивление стихотворной техники, — занятие совсем не столь бесполезное. Не следует, однако, забывать, что образ высокой культуры, создаваемый на основании ее отражения в массовой литературе, — это портрет далеко не адекватный. Современность создает два идеальных образа высокой литературы. Один из них создается критикой и теорией литературы. Здесь литературе приписываются нормы, указывается, какой она должна быть. Эти идеальные нормы становятся языком, на котором литература пересказывает себе сама себя. Стремясь к самопознанию, литература воспринимает себя в свете той легенды о себе, которую она создает первом и устами своих теоретиков. Тексты, не соответствующие этой легенде, из рассмотрения выпадают, объявляются несуществующими. Этот легендарный портрет передается потомкам. Он облагорожен, очищен, лишен противоречий и создает иллюзию присутствия в историческом материале строго логических закономерностей.

Однако потомство получает и другую легенду. Тот средний, упрощенный образ культуры, который создается в результате отражения ее норм в сознании массового потребителя, тоже мифологичен. Это легенда о культуре, созданная за ее пределами, то, какой она выглядит «со стороны». Эта легенда будет воссоздавать грубо упрощенный, освобожденный от нюансов образ. При этом многое, что сама культура считает в себе наиболее существенным, вообще исчезнет при переводе ее текстов в систему понятий массового читателя. Так, «Бедная Лиза», пересказанная мастеровым в конце XVIII в., утратила психологизм и превратилась в «полусправедливую повесть» авантюрного содержания с морализирующей концовкой<sup>10</sup>.

Между этими двумя мифами о культуре есть и общее: оба они создают вы правленные, закругленные, внутренне непротиворечивые облики. Между тем культура как реальное явление той или иной эпохи в качестве обязательного признака имеет внутреннюю противоречивость, неполную

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII века) // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966.

организованность. Именно за счет этого возникает внутреннее напряжение, те энергетические показатели<sup>11</sup>, которые составляют движущие противоречия культуры. Конфликт между образом культуры, создаваемым ее теоретиками, и массовым сознанием позволяет нам проникнуть в реальные противоречия той или иной культуры как целостного явления.

Однако в массовую литературу попадают и тексты другого типа.

Высокая литература отвергает не только то, что слишком полно, слишком последовательно реализует ее собственные нормы и, следовательно, представляется тривиальным и ученическим, но и то, что эти нормы вообще игнорирует. Такие произведения кажутся «непонятными», «дикими». Так, «диким» и «странным» для карамзинистов был не только «тяжелый Бибрус» — Бобров, но и Катенин, чьи «славянские стихи», «полные силы и огня», были, с их точки зрения, «отвергнуты вкусом и гармонией»<sup>12</sup>. Печать отверженности, лежащая на этих произведениях, изгоняет их из той официальной картины литературы, которую творит господствующая теория. Оказываясь вне литературы, оттесненными на ее периферию, эти произведения, по сути дела, не принадлежат массовой литературе, смешиваются с ней, разделяя ее исторические судьбы.

Говоря о тех произведениях, чья принадлежность к массовой литературе условна и характеризуется скорее негативными, чем позитивными признаками, необходимо различать два случая. О первом мы уже говорили — это произведения, настолько чужды господствующей литературной теории эпохи, что, с ее точки зрения, оказываются непонятными. Современная критика оценивает их как «плохие», «бездарные». Однако возможен и другой тип отверженности — тот, который соединяется с высокой оценкой и даже иногда ее подразумевает. Так, иерархия литературных ценностей любой из основных систем эстетических кадастров — от классицизма до карамзинизма — располагалась в пределах произведений, предназначенных для печати. Вне этих рамок находилась литература не только «плохая», недостойная типографского пресса, но и в принципе для него не предназначенная. Общность положения по отношению к официальной литературе заставляет порой современников объединять поэзию эротическую и вольнолюбивую по общему признаку невхождения их в круг печатных текстов. Не случайно Пушкин в «Послании к цензору» поставил рядом два имени, каждое из которых успело стать своего рода литературным символом:

Барков шутливых од тебе не посыпал,  
Радищев, рабства враг, цензуры избежал...<sup>13</sup>

Вольнолюбивая, фамильярная, атеистическая, эротическая — каждый из этих видов поэзии имел свои стилистические и жанровые закономерности и воспринимался как такое дополнение к миру печатных текстов, которое имеет право на существование. В каждом из этих видов были свои классики, образцы для подражания. Не входя в официальную литературную иерархию, тексты эти тем не менее ценились. Сама ответственность делала их привлекательными. Находясь вне солнечной системы «большой литературы», они возмущали движение ее планет по рассчитанным орбитам.

Так, если в литературной жизни было предусмотрено место «высокого

<sup>11</sup> Об энергетическом показателе как выражении структурного напряжения в системе см.: Труды по знаковым системам. Тарту., 1969. Т. 4. С. 478—482. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 236).

<sup>12</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. II. С. 10.

<sup>13</sup> Там же. Т. 2. Кн. 1. С. 269.

поэта», барда, бича пороков, поэта-гражданина, на которое в разное время претендовали Державин или Капнист, Гнедич или Рылеев, то у него был своеобразный двойник в сфере, которую мы сейчас рассматриваем (подобно тому как средневековый святой имел вне официальной иерархии двойника в лице юродивого). Эта была фигура высокая и анекдотическая одновременно. Поэт и пьяница, автор высоких од и сатир и кабацкой фамильярной поэзии, чья биография еще при жизни превращается в анекдотический эпос, он своим творчеством, как и своим поведением, и утверждал, и пародировал нормы высокой поэзии. То, что место это никогда не было вакантно, занимаясь то Барковым, то Костровым, то Милоновым, видимо, не случайно. Достаточно, например, сопоставить анекдоты, сообщаемые Пушкиным в «Table-talk» об этих трех литераторах, чтобы убедиться, что перед нами одна и та же стилизация биографии. Создается биографическая легенда, преображающая факты реальной жизни в соответствии с нормами литературного амплуа.

### 〈XVI〉

Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принял его увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» — «Братец, — возразил ему Гнедич, посмотрев на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»

### 〈XXI〉

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве, и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за все его милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже. (...) Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов, и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе...

### 〈XLVII〉

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков пришел однажды к С. Сумарокову. «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» — сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал он ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец — я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумароков чуть его не зарезал<sup>14</sup>.

Поражает не только единство стилизованных эпизодов, которые легко можно было бы представить в качестве деталей единой биографии,

<sup>14</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 159—170. (Ср. также отрывок «Барков заспорил однажды с Сумароковым...»).

но и устойчивость противопоставления: высокий поэт (Сумароков—Херасков—Гнедич) — его пародийный антипод (Барков—Костров—Милюнов).

Эта сравнительно частная антитеза имеет неслучайный характер: мир текстов, лежащих вне господствующих литературных форм, не хаотичен, и организация его определенным образом соотнесена с общей структурой культуры эпохи. Таким образом, хотя «высокая» литература не признает массовую, они составляют в определенном отношении единое целое.

Картина, однако, должна быть еще более усложнена. Дело в том, что развитие в этих частях культуры происходит с разной скоростью. Массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру. Так, в конце XVIII в. она не только хранила живые связи с фольклором, но и включала в себя и церковную литературу, и роман XVIII в. Нормы Державина и Хераскова продолжали ощущаться определенным читателем как современные. Самые различные идеино-художественные системы прошедших эпох функционируют в массовой литературе как живые. В конце XVIII — начале XIX в. массовая литература представляла собой как бы гигантский заповедник, в котором ископаемые животные, известные культурному читателю только по музеинм образцам, жили и плодились в своих природных условиях.

Но необходимо помнить, что многое из того, что записному критику карамзинской эпохи казалось безнадежно архаическим, обломком старины, исторически оказывалось зерном нового, формами, которые завтра будут организовывать наиболее актуальные и боевые идеино-художественные движения.

Историко-литературная концепция теоретиков ОПОЯЗа, в особенности Ю. Н. Тынянова, дала стройное объяснение интереса и значения массовой литературы: литература имеет «старшую» и «младшую» линии развития. Старшая всегда бесплодна. Победив, она обрекает себя на гибель, превращается в банальность, уходит в культурный фон эпохи. Срабатывает механизм, которому Виктор Шкловский нашел красивую параллель в подтаивающем айсберге, весь путь которого отмечен постоянными сменами верха и низа. Старшая линия уходит вниз, теряет эстетическую значимость, а младшая, побежденная, подымается вверх.

Созданная таким образом модель историко-литературного движения удивительно хорошо согласуется с рядом фундаментальных положений теории информации, о чем, конечно, и не подозревали создававшие ее литературоведы, озабоченные более практической задачей: объяснить неиссякаемость художественной активности искусства, законы его удивительной способности к постоянному самообновлению.

Модель эта полезна, поскольку объясняет многие историко-литературные факты. Однако, по всей видимости, она не обладает универсальностью всеобщего закона. Универсальная модель динамической литературной системы, вероятно, будет значительно более полной и менее красивой, менее последовательной в своей внутренней организации. Постараемся в меру наших сил наметить ее основные черты.

Динамическая система — система, находящаяся в движении, переживающая эволюцию, — не может быть полностью и жестко организованной. Она должна иметь некоторый запас «лишних», избыточных элементов, которые составляют ее структурный резерв. При переформировке системы, перераспределении внутри нее функций избыточное и «лишнее» в предшествующем ее состоянии становится резервом для новых построений. Поэтому искусственные языки — языки с низкой избыточностью — лишены способности саморазвития.

Господствующая литературная теория всегда представляет собой жесткую систему. Поэтому с переходом литературы на новый этап она отбрасывается, и новая теоретическая система не создается в порядке эволюционного развития из старой, а строится заново и на новых основаниях. Непосредственно предшествующая теория ощущается как «шибичная», объект полемики, а не продолжения. Но теория литературы той или иной эпохи еще не есть сама эта литература. Разница между ними — явление неизбежное. В частности, живой литературный процесс никогда не обладает такой жесткой и последовательной системностью, которую приписывает ему наблюдающий его теоретик. В нем всегда есть нечто внесистемное, «лишнее», случайное, что просто ускользает от глаз современников или представляется им несущественным. Не случайно, что в дальнейшем, в свете последующей литературной эволюции и новых теоретических концепций, меняется представление о фактическом лице, казалось бы, хорошо известной эпохи. Факты, остававшиеся в тени, выдвигаются вперед, переосмысливаются. Представления о системном и случайном сдвигаются.

Итак, возникновение новой литературной системы требует материалов. Материалом этим, как правило, оказывается то, что в предшествующие эпохи казалось избыточным, лишним и случайным, составляло резерв структуры. Резерв этот имеется и в самой «высокой» литературе, поскольку она неизбежно сложнее, богаче, противоречивее своей собственной теории. Он имеется и за ее пределами. Чем мощнее, содержательнее, прогрессивнее для определенного периода была эстетическая теория, чем, следовательно, жестче подчинила она себе живую литературу, тем активнее обращение последующего периода к внелитературному кругу текстов. Чем больше был разрыв — тем больше было в самой «высокой» литературе неисчерпанных структурных возможностей. С этим связана диалектическая сложность исторической функции теоретической самооценки литературы. Система эта проявляет в общем смысле свойства, роднящие ее со всеми структурами языкового типа, выступая как мощный организатор информации, условие общения, она становится препятствием, тормозом. Для того чтобы выполнять свою социальную функцию, она должна находиться в постоянном движении.

Теоретическая самооценка литературы выполняет двойную роль: на первом этапе данной культурной эпохи она организует, строит, создает новую систему художественного общения. На втором — она тормозит, сковывает развитие. Именно в эту эпоху активизируется роль массовой литературы — имитатора и критика литературных догматов и теорий.

В свете противопоставления двух охарактеризованных выше видов искусства определяется и «массовая литература» — явление пограничное между двумя охарактеризованными выше типами художественного текста. В массовой литературе можно выделить тексты, имитирующие первый тип с позиций второго и наоборот. Но в обоих случаях речь идет об имитации одного типа текста с позиций структурных принципов другого.

Принято считать, что «массовая литература» близка к фольклору по принципам построения. При этом указывается на стабильность художественного языка, поэтику хорошего конца и многие другие общие признаки. Однако при этом существенно подчеркнуть другое: массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры нового времени, и на основе этой традиции.

Прежде всего массовая литература исходит из представления о том,

что графически закрепленный текст — это и есть в с е произведение. Читатель не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации — он хочет ее п о л у ч и ть. Возникает настроенность на получение информации извне, то есть на ситуацию, типичную для общения на естественном языке. Не случайно в текстах массовой литературы, как и, например, романа XIX в., столь высокую моделирующую роль играет категория конца. Установка на сообщение, интерес к вопросу: «Чем кончилось?» — ситуация типично нарративная, повествовательная. Она свойственна внехудожественному подходу к информации и проникает в искусство в результате давления естественного языка на вторичные моделирующие системы. Именно она приводит к сосредоточению информации в тексте и вычленению текста из контекста как автономного понятия. При произнесении молитвы существенно, кто молится (молитва праведника «доходчивей»), где и в каком настроении, с какой степенью сосредоточенности. При оценке газетного или телеграфного сообщения все эти факторы имеют второстепенную ценность. Но именно такой текст делает значимой проблему «чем кончилось?». Известный анекдотический текст телеграммы мужа жене: «Волнуйся, подробности письмом» — нелеп только в телеграмме и адекватных типах сообщения. Но он вполне естествен в лирическом стихотворении, религиозно-медитативном тексте или предсказании. Повествовательный художественный текст в этом отношении ближе к телеграмме.

То, что в массовой литературе моделирующая функция конца остается высокой, указывает на родство ее с привычными для нас поздними формами искусства. Однако и в этом вопросе можно отметить родство с фольклорным типом. Оно проявляется в обязательности поэтики хорошего конца. Правда, хороший конец в сказке и бульварном романе имеют принципиально иной характер. В сказке хороший конец — единственно возможный. Плохой конец для сказки просто не конец, а свидетельство того, что повествование должно быть продолжено. В массовой литературе читатель допускает возможность плохого конца, более того, только на фоне этого ожидания и значима поэтика happy end. Она выступает в двойной функции.

1. В противопоставлении жизни (в жизни все кончается плохо, в романе — все хорошо); эта антитеза раскрывает родство с поэтикой тождества, активизируя компенсирующую функцию.

2. В противопоставлении традиции «высокой литературы» (ср. например, тенденцию при экранизации серьезной прозы менять плохие концы на хорошие в случае учета норм массового искусства — «зритель не поймет»). В антитезе «высокой» литературы массовое искусство (и применительно к проблеме хорошего конца) выступает как создающее другое объяснение жизни — вперед выдвигается познавательная функция.

Эта двойная природа «примитивности» массовой литературы, проявляющаяся и в отношении к другим конструктивным принципам, определяет и противоречивость функции ее в общей системе культуры.

Выступая в определенном отношении как средство разрушения культуры, она одновременно может втягиваться в ее систему, участвуя в строительстве новых структурных форм.

# МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ

## Об одном темном месте в письме Григория Сковороды

В Известиях АН СССР (серия литературы и языка) Е. Б. Рацковский и В. М. Смирнов опубликовали неизвестное письмо Г. Сковороды к Г. И. Ковалинскому, написанное 2 мая 1785 г.<sup>1</sup> Всякая публикация неизвестных произведений Сковороды — важное научное событие. Вместе с тем некоторые детали этой публикации требуют дополнительного комментария. В тексте документа встречаются следующие неясные слова: «Hydrops: чем пьет, тым горье жаждет. Скажи, молю: может что быть горье, как пить и раздражать жажду? Умилосердися, сыне мой! Не разжигай себя день от дне адскія жажды. Пощади душу твою. Дай покой и ослу твоему. Бысная душа изнуряет, аки скотину, и скотскую нашу часть» (171).

К словам: «Дай покой и ослу твоему» — публикаторы дали следующее примечание: «Намек на заповеди моисеева Декалога (см.: Исх. 20, 10 и 17). Кроме того, в христианской традиции, в особенности в традиционной католической культуре, которую Сковорода, по всей видимости, неплохо знал (см.: *Гесе де Кальве*. Г. Сковорода, украинский философ // Украинский вестник. Харьков, 1817. Апрель. Ч. 6. С. 109—110), осел символизирует кротость и долготерпение, человеческую удрученность суетой и грехами мира» (С. 172).

Это пояснение ничего не поясняет. Ни заповедь, запрещающая желать осла ближнего своего, ни символ долготерпения к данному тексту отношения не имеют, так как из контекста письма совершенно ясно, что речь идет о теле, физической стороне природы человека. Видимо, Сковорода отсылает здесь своего корреспондента к известным словам Франциска Ассизского, называвшего свое тело «брат мой осел». В этой связи вообще можно поставить вопрос об отношении Сковороды к идеям последнего — обожествлению нищеты, отрицанию собственности и одновременно пантегистическому обожествлению природы. В этой же публикации авторы ее упоминают «рискованное в смысле христианской ортодоксии определение, данное Сковородою Христу, — «еврейский Епикур» (169). Это поразительное высказывание украинского философа, действительно, способно остановить внимание. Правда, Е. Б. Рацковский

<sup>1</sup> Рацковский Е. Б., Смирнов В. М. Новое о Григории Сковороде // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. № 2. С. 168—172. В дальнейшем ссылки на эту публикацию приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.

и В. М. Смирнов нарушили барочную фактуру стиха Сковороды и этим несколько упростили смысл текста подлинника:

Хочеш ли жить в сласти? Будь сыт з малой части, Плюнь на гробныя орахи Так живал афинейскій, Епікур	Не завидь нигдъ. не убий вездъ. и на дѣтскія страхи; так живал и еврейскій Христос <sup>2</sup>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Очевидно, что, согласно барочной традиции, здесь возможно двойное прочтение текста:

Так живал афинейскій Епікур — так живал и еврейскій Христос —  
и

Так живал афинейскій, так живал и еврейскій Епікур — Христос.

Однако в любом случае — идет ли дело об отождествлении или только о сопоставлении Эпікура и Христа — текст этот нельзя не признать неожиданным и смелым<sup>3</sup>. Что же Сковорода имел в виду? Из многочисленных текстов украинского философа очевидно, что основой христианства Сковорода считал не скорбь, а радость. Красота божьего мира наполняет сердце человека радостью. Сочетание идей радостного любования миром и добровольного нищенства:

Покой воду пьет,  
А непокой мед —

или:

Кому меньше в жизни треба,  
Тот бликає всіх до неба<sup>4</sup> —

делает реминисценцию из Франциска Ассизского не случайной. Таким образом, для того чтобы понять странное сближение в сознании Сковороды Христа и Эпікура, нужно добавить в эту парадигму еще одно имя — Франциска из Ассизи.

1985

<sup>2</sup> Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах. Київ, 1973. Т. 1. С. 89.

<sup>3</sup> Сопоставление Христа и Эпікура ставит вопрос о знакомстве Сковороды с определенной философской традицией. Соотнесение Христъ и Эпікура, хотя и экстравагантно, встречается в средневековых текстах. «Панегирик Христу», написанный Арnobием, близок по стилю к «Похвале Эпікуру» Лукреция. Христос в похвале Арnobия напоминает философа (Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 74; Майдоров Г. Г. Формирование средневековой философии. М., 1979. С. 403). В Эпікуре Сковороду привлекает сочетание похвалы бедности (ср.: «Бедность (...) есть великое богатство, а богатство неограниченное есть великая бедность» — Ватиканск. собр. изречений. Гл. 15) с «философией радости». Возможно, играло роль и представление об Эпікуре как «простеце», мудреце-невежде: «Эпікур выступает против наук по той причине, что они нисколько не помогают усовершенствованию в мудрости, или, как предполагают некоторые, он делал это, надеясь прикрыть свое собственное невежество (ведь Эпікур во многом уличается как человек невежественный и не умеющий даже говорить чистым языком в повседневных разговорах)» (Секст Эпіпир. Соч.: В 2 т. М., 1976. Т. 2. С. 51).

<sup>4</sup> Сковорода Г. Указ. соч. Т. 2. С. 122.

## «Смесь обезьяны с тигром»

19 октября 1828 г. лицеисты первого выпуска по обычаяу собирались на праздник. Протокол вел Пушкин. Перечисляя присутствующих, он записал: «Собралися на пепелище скотобратца Курнофеуса Тыркова (по прозвищу Кирпичного бруса) 8 человек скотобратцев, а именно: Дельвиг — Тося, Илличевский — Олосенька, Яковлев — пояс, Корф — дьячок мордан, Стевен Швед Тырков (смотри выше), Комовский — лиса, Пушкин — француз (смесь обезьяны с тигром)<sup>1</sup>. Далее в протоколе Пушкин еще три раза назван «французом».

Лицейская кличка (клички?) Пушкина неоднократно пояснялась самими лицеистами. Комовский в первой редакции своих воспоминаний пояснял, что «по страсти Пушкина к французскому языку (...) называли его в насмешку французом, а по физиономии и некоторым привычкам обезьяною или даже смесью обезьяны с тигром<sup>2</sup>. Это замечание Комовского вызвало ремарку Яковleva, который протестовал против того, чтобы дружеские клички выносились за пределы интимного круга, но подтверждал, что Пушкина «звали обезьянкой, смесью обезьяны с тигром<sup>3</sup>.

Те же данные сообщил Гаевский со слов Корфа в своей статье, и они прочно вошли в биографическую литературу о поэте. Кличка была, однако, видимо, широко известна за пределами лицейского круга, и она заметно повлияла на восприятие внешности Пушкина современниками и на те сравнения, которые использовали мемуаристы при ее описании. Так, Д. Ф. Фикельмон записала в дневнике: «Невозможно быть более некрасивым — это смесь наружности обезьяны и тигра<sup>4</sup>. Эти два «зооморфных» сравнения встречаются применительно к Пушкину и в документах, вышедших из-под пера других современников.

Выражение «смесь обезьяны и тигра» (*tigre-singe*) было пущено в ход Вольтером как характеристика нравственного облика француза. В период борьбы за пересмотр дела Каласа, в выступлениях в защиту Сирвена и Ла Барра Вольтер неоднократно обращался к этому образу. Он писал д'Аржанталю, что французы «слышут милым стадом обезьян, но среди этих обезьян имеются и всегда были тигры<sup>5</sup>. В письме маркизе Дю Деффан он утверждал, что французская нация «делится на два рода: одни это беспечные обезьяны, готовые из всего сделать потеху, другие — тигры, все раздирающие<sup>6</sup>. Характеристика эта иногда варьируется: «Арлекины-людоеды!» (в письме к д'Аржанталю от 16 июля 1766 г.)<sup>7</sup>, «танцующие обезьяны» и «рычащие медведи»<sup>8</sup>. Однако именно сочетание

<sup>1</sup> Рукою Пушкина: Несобр. и неопубл. тексты. М.; Л., 1935. С. 733.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 69.

<sup>3</sup> Там же. Показательно мнение Ю. Н. Тынянова, что у Пушкина были в Лицее даже три различные клички: «француз», «обезьяна» и «тигр». В романе он объяснял последние две тем, что Пушкин имел склонность к прыжкам, грыз перья и что «когда он сердился, его походка становилась плавная, а шаги растягивались» (Тынянов Ю. Н. Избр. произведения. М., 1956. С. 576).

<sup>4</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 140.

<sup>5</sup> Voltaire. Oeuvres complètes. De l'imprimerie de la Société littéraire-typographique, 1785. Т. 80. Р. 208.

<sup>6</sup> Ibid. Т. 78. Р. 123.

<sup>7</sup> Ibid. Т. 77. Р. 473.

<sup>8</sup> Цит. по: Державин К. Н. Вольтер. [М], 1946. С. 414.

«тигр—обезьяна» закрепилось во фразеологическом употреблении, видимо, потому, что опиралось на устойчивую образную традицию: обезьяна — шеголь, петиметр; тигр — тиран, свирепый человек. Соединение этих двух сатирических штампов воспринималось как типовая характеристика француза. Именно с таким значением этот фразеологизм получил распространение. Так его употребляет, например, Герцен в письме к А. А. Тучкову в 1857 г.: «Мы очень близко смотрим на некогда милых (ср. «милое стадо» у Вольтера. — Ю. Л.). *tigres* — *singes* и теперь облезших и противно состарившихся<sup>9</sup>. Ср. в «Моих литературных и нравственных скитальчествах» Григорьева: «Француз тоже, за исключением лихорадочных эпох истории, когда милая *tigre* — *singe* разыграется до головокружения, вообще весьма наклонен к нравственной жизни»<sup>10</sup>.

Итак, «*tigre* — *singe*», «обезьяна — тигр» или «смесь обезьяны с тигром» означают «француз». Две лицейские клички Пушкина по сути являются одной кличкой («когда французом называли / Меня задорные друзья...»<sup>11</sup>) и ее парафразом. Именно так воспринимал это и сам поэт, когда писал вторую в скобках, как расшифровку первой: «француз (смесь обезьяны с тигром)».

Однако кличка, которая в своей первооснове, т. е. применительно к французскому характеру, никаких зрительных ассоциаций не имела, будучи отнесена к Пушкину, получала дополнительные смыслы в связи с некоторыми особенностями мимики и внешности поэта. Одновременно, получив, видимо, широкую огласку, она давала поверхностному наблюдателю готовый штамп восприятия именно внешности.

В период, когда вокруг Пушкина начал стягиваться узел светских сплетен и личность его стала привлекать недоброжелательное любопытство, старая дружеская лицейская кличка в руках его преследователей легко превратилась в направленное против него оружие. Связь с «французом» была окончательно забыта, и на поверхность выступила пасквильная характеристика внешности, что вписывалось в штамп «бездобразный муж прекрасной жены». По воспоминаниям В. А. Соловьева, Пушкин однажды сказал, «что Данте носит перстень с изображением обезьяны. Данте был тогда легитимистом и носил на руке портрет Генриха V. Посмотрите на эти черты, — воскликнул тотчас Данте, — похожи ли они на господина Пушкина?»<sup>12</sup>

Сам по себе этот эпизод маловероятен — он представляет интерес для характеристики того светского фольклора, который создавался в эти дни вокруг трагедии Пушкина. Показательно, что здесь эта кличка вкладывается в уста француза Данте, т. е. совершенно теряет связь со своим первоначальным значением.

Вот еще один факт. С. Н. Карамзина пишет 23 декабря 1836 г.: «Пушкин по-прежнему ведет себя до крайности глупо и нелепо. Выражение лица у него как у тигра»<sup>13</sup>. Образ для сравнения здесь, возможно, подсказан и французской поговоркой «*jaloux comme un tigre*» («ревнив,

<sup>9</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1962. Т. 26. С. 110.

<sup>10</sup> Григорьев Ап. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 1. С. 73.

<sup>11</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 508.

<sup>12</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 297.

<sup>13</sup> Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1965. С. 122.

как тигр»)<sup>14</sup>, однако и совпадение с лицейской кличкой едва ли случайно. Горькая шутка Вольтера, сделавшись лицейской кличкой, с одной стороны, повлияла на мемуарные свидетельства о внешности поэта. Без учета этого мы рискуем слишком буквально понимать документы, вместо того чтобы их дешифровать. С другой, она вплелась в предсмертную трагедию поэта, давая в руки его врагов удобное «объяснение» характера, подлинные размеры которого были выше их понимания.

1979

<sup>14</sup> В данном случае, конечно, надо думать, что лицо Пушкина, было не тигрообразным, а яростным, выражение же ярости шифровалось во французской фразеологии с помощью образа тигра. Мы уже отмечали, что поговорка связывала ревность с маской тигра. В дореволюционной французской фразеологии (и под ее влиянием — в русской) тигр выступал как символ беспощадности, не только выражавшейся в чувствах, но и захватывавшей область идей. Радищев называл тигром атеиста, убивающего веру в бессмертные души: «О, тигр, ты ее (вечности. — Ю. Л.) не чаешь» (Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 56). В революционной публицистике понятие «тигр» сделалось лестной характеристикой революционной ярости. Тигром называли Дантона. Пушкин именовал Робеспьера « сентиментальным тигром». Слово это вошло в язык декабристов, причем характерно, что во французской форме. Так, Матвей Муравьев-Апостол на следствии показал, что князь Ф. Шаховский «говорил, что он готов посягнуть на жизнь государя. После того Сергей Муравьев называл его *le tigre*» (*Восстание* декабристов. Материалы. М.; Л., 1927. Вып. 3. С. 108). Свидетельство это вызвало переполох в Следственном комитете, который затеял специальное расследование, домогаясь на очных ставках: «Правда ли, что после того Сергей Муравьев-Апостол не иначе называл его в разговорах, как *le tigre?*» (Там же. С. 103). Весь этот колеблющийся ореол значений следует учитывать, когда мы встречаем свидетельства, подобные словам С. Н. Карамзиной о «тигровой маске» Пушкина.

## Речевая маска Слюняя

Гротескные маски персонажей «шутотрагедии» Крылова «Трумф» («Подщипа») неоднократно привлекали внимание исследователей. Одним из организующих пьесу сатирических приемов является введение в условно-литературную схему трагедии классицизма персонажей, речей и действий из двух жанров или внелитературного мира. Особое значение в художественной системе пьесы имеют гротескные речевые маски, в частности речевая маска Слюняя. Сатирический характер ее отмечали почти все, кто писал на эту тему: «Слюняй картавит и шепелявит вместе, что делает его речь особенно жалкой и смешной»<sup>1</sup>. «Слюняй более чем другие персонажи несет на себе печать крыловского презрения (...). Слюняй косноязычен, он присююкивает, граассирует». По мнению исследовательницы, такая языковая маска связана с тем, что Слюняй «вырожденец и дегенерат»<sup>2</sup>. С. С. Данилов называет Слюняя «слабоумным»<sup>3</sup>.

Между тем речевая характеристика Слюняя позволяет судить о замысле Крылова более исторически конкретно: Слюняй — это щеголь, комически поставленный в условия действия классицистической трагедии. Тип его речи сразу же раскрывал современникам связь его со знакомым бытовым характером. «Нежный» выговор — пропуск шипящих или замена их смыслищими, замена *R* и *L* на *j*, характерный вообще для «щегольского наречия»<sup>4</sup>, приобрел особое значение в эпоху создания «Трумфа», поскольку стал отличительной приметой *incroyables* («невероятных») — франтов эпохи Директории и Консульства, язык которых современники определяли как «косноязычное арго», «язык без согласных»<sup>5</sup>. Тот же источник приводит образец речи *incroyables*:

«Savez-vous, dit l'incroyable, une histoi-e singu-iè-e qui vient d'a-iver au théât-e Moliè-e; c'est en ve-ite, chaman! Point, repond la donzelle; quelle ect cette aventu-e sing-iè-e? Vous m'int-iguez. — Vous connaissez la Dusa-din. Eh bien! On zouait Figa-o. On en était au second acte, le spectac-e était b-illant, cont-e l'o-dinai-e était attentif au zeu des acteurs; moi-même, ze -is de ma faib-esse! Z'écoutais avec p-aisi-. Tout d'un coup des c-is d'enfant pa-tent du fond d'une lose, on tou-ne les yeux de ce côté pou- fai-e cesser le bruit; mais quelle est la su-p-ise génér-ale! La Dusa-din en t-avail d'enfant! Et ce n'était aut-e çose que le petit poupon qui avait atti-é nos -égards»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Западов А. В. И. А. Крылов // Русские драматурги XVIII—XIX вв. Л.; М., 1959. Т. I. С. 429.

<sup>2</sup> Карская Т. Я. И. А. Крылов и эстетика русского театра // Русские классики и театр. Л.; М., 1947. С. 128.

<sup>3</sup> Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 179.

<sup>4</sup> Ср. отмеченный Г. А. Гуковским выговор героини комедии А. Колиева «Что наше тово нам и не надо» (Спб., 1974): съто — что; зяль — жаль; канесьна — конечно и т. п. (Гуковский Г. А. Заметки о Крылове // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 165).

<sup>5</sup> Lacour L. Grand Monde et salons politiques de Paris après la terreur. Paris, 1861. Р. 38.

<sup>6</sup> Ibid. Р. 39. Пропуск *r*, замена *r* и *l* через *j*, замена *ž*→*z* и *š*→*s*, характерные для *incroyables*, свойственные и фонетике языка Слюняя.

Нетрудно заметить, что процитированный текст на французском языке подчинен тем же фонетическим сдвигам, что и русская речь Слюняя.

Бытовое объяснение получают и некоторые другие детали текста. Так, например, когда Слюню надо вступить в бой, выясняется, что шпага у него деревянная:

...подсунься-ка к его ты паясу:  
Ведь деевянную я спагу-то носу!<sup>7</sup>

Деревянная шпага (или сабля) — модная форма трости франтов эпохи революции (пародия на костюм вооруженного саблей санкюлота), которая сделалась обязательной деталью одежды *incroyable*. Карамзин еще в 1790 г. отметил эту особенность костюма парижского франта: «Модные франты (...) бродили пешком с длинными деревянными саблями вместо тростей»<sup>8</sup>.

Образ Слюняя сложен: в него вошли и черты дворянского недоросля, и пародийные детали облика «чувствительного» героя. Однако и «щегольской» пласт в конкретном обличии *incroyable* играет существенную роль.

1979

<sup>7</sup> Крылов И. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. 2. С. 348.

<sup>8</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 385.

## Три заметки о Пушкине

### 1. «Когда же чорт возьмет тебя»

Согласно словарю Ушакова, слово «ч о р т употр. как междометие для выражения сильной досады, неудовольствия»<sup>1</sup>. Междометие (или междометное сочетание, в данном случае «чорт возьми!») определяется не только особой синтаксической позицией, но и специфической семантикой: в тех случаях, когда оно по происхождению восходит к знаменательным частям речи, оно имеет тенденцию утрачивать с ними связь и заполняться значениями чистой экспрессии. Именно так — как выражение экспрессии досады, а не призыв к сверхъестественным силам унести дядю, воспринимается этот текст современным нам читателем. Как же он должен был восприниматься читателем пушкинской поры?

Употребление выражения «чорт возьми» в междометной функции было известно в пушкинскую эпоху и активно входило в речь автора «Евгения Онегина». Ср. в письме Дельвигу:

«Jo hymen Нутепеє io,  
Jo hymen Нутепаеef!

т. е. чорт побери вашу свадьбу, свадьбу вашу чорт побери»<sup>2</sup>.

Однако из этого не следует, что такое употребление было всеобщим и семантически нейтральным, что нельзя представить в пушкинскую эпоху аудитории, которая воспринимала бы такой текст только как проклятие и призывание нечистой силы. Прежде всего отметим, что в народной речи упоминание черта в чисто экспрессивной функции было исключено не только в пушкинскую эпоху, но и значительно позже, заменяясь эвфемизмами типа «прах тя побери», «провал тя побери». Прямое же обращение к черту воспринималось во всей полноте своего знаменательного значения. Однако сфера такого понимания была значительно шире народного употребления. В этом отношении исключительно показателен случай, описанный в одной из книг XVIII в. В 1777 г. Г. Орлов женился на фрейлине Е. Н. Зиновьевой. Брак этот вызвал скандал, поскольку супруги приходились друг другу кузенами, а союзы между двоюродными братьями и сестрами православным обычаем не допускались. Екатерина II, недовольная Орловым, отказалась взять Зиновьеву при переезде двора в Царское Село с собою. Между нею и Орловым произошла перепалка, которую биограф последнего описывает следующим образом: «...при восставшей императрицею распри отважился он выговорить в жару непростительно грубые слова, когда она настояла, чтобы Зиновьева с нею не ехала: «Чорт тебя бери совсем». Слова эти вызвали «особливое просительное письмо всеми святейшего синода членами подписанное», в котором они жаловались сенату на этот «духов-

<sup>1</sup> Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1940. Т. 4. Стб. 1289.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 262. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

ным законам противный поступок<sup>3</sup>; т. е. в дерзком поступке Орлова было усмотрено не оскорбление величества (Орлов был уже в немилости, и его враги могли рассчитывать на успех самых тяжелых обвинений), а кощунство. То, что вмешался именно синод, свидетельствовало, что «чорт» воспринимался не как междометие.

Таким образом, создавалась своеобразная семантическая ситуация: выражения типа «чорт побери» прочно вошли в состав «щегольского наречия», воспринимаясь в его контексте как междометие, калька с французского *«que diable l'emporte»*. Однако любому носителю русского языка была понятна и другая точка зрения, с позиции которой выражение это было не эмоциональным восклицанием, а кощунственным обращением к нечистой силе. То или иное «прочтение» такого текста зависело не только от социолингвистической ситуации, но и от обстановки, в которой текст произносился: чем интимнее был круг собеседников, чем допустимее в нем была фамильярность, тем естественнее было истолковывать выражение как междометное, окрашивающее речь в тона щегольского жаргона. Однако в ситуациях публичности или торжественности оно неизбежно переходило в категорию сакральных (или антисакральных, «черных») формул. Так было с Г. Орловым, который, сопровождая Екатерину II в карету и ведя с ней интимный разговор, в споре повысил голос, в результате чего вырвавшееся у него ругательство сделалось публичным, т. е. превратилось в проклятие<sup>4</sup>.

В свете этой двойной ситуации в особом положении оказывалась литература, в особенности реально-психологического направления. С одной стороны, она ориентировалась на воспроизведение реальных норм светской речи (в основах своих — речи щегольской), с другой, печатное слово обладало, бесспорно, большей публичностью, чем та языковая реальность, которую она изображала. Это открывало перед писателем новые возможности смысловой и стилистической игры. Приведем два примера из Лермонтова как писателя, близкого к языковой среде и самого Пушкина, и его читателей. В «Тамани» Печорин, который «три ночи не спал, измучился и начинал сердиться», восклицает: «Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к чорту, только к месту»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Anekdoten zur Lebensgeschichte des Fürsten Grigorius Grigoriewitsch Orlow*. Frankfurt; Leipzig, 1791. S. 69.

Цит. по русскому тексту, хранящемуся в Воронцовском архиве (ЛОИИ АН СССР. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 756/362). Трудно сказать, является ли русский текст переводом с немецкого или, напротив, немецкий текст — перевод с хранящегося в Воронцовском архиве. По крайней мере очевидно, что книга инспирирована оппозиционными кругами в России. В другом месте мы пытались обосновать участие А. Р. Воронцова в ее составлении. Возможно, что в тексте неточность, и жалоба синода была связана с непризнанием со стороны синода брака Орлова (См.: Барсуков А. Рассказы из русской истории XVIII века. Спб., 1885. С. 177—186). В немецком тексте высказывания Орлова даны в подлиннике (латинскими литерами): *«Tchort tebe beri sawsem»* и переводе: *«Der T(eufe)I hole dich denn ganz und gat»*.

Можно допустить, что рассказ в этом месте неточен, однако сама ошибка в этом случае показательна: русские информанты (авторы?) немецкой брошюры находили вполне естественным восприятие слов Орлова как кощунства.

<sup>4</sup> Этим наблюдением, как и рядом других указаний, автор обязан Б. А. Успенскому, которому выражает искреннюю благодарность.

<sup>5</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 250. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страницы.

Стоило ему произнести это междометие, как десятник вспомнил об еще одной «фатере», хотя и предупредил героя, что «там нечисто». Если Печорин вначале не понял «точного значения последнего слова», то, войдя в хату, он заметил, что «на стене ни одного образа — дурной знак!» (251). Упоминание черта закономерно привело его в «нечистое» место. Еще более явна эта связь в отрывке *(Штосс)*: на вопрос героя, где живет хозяин дома, дворник отвечает: «А чорт его знает» (358). Смысл ответа проясняется в дальнейшем, когда оказывается, что хозяин сродни нечистой силе. В повести Тита Космократова (т. е. Пушкина и В. П. Титова) герой кричит: «Пошлите к чорту незнакомца»<sup>6</sup>. Но в дальнейшем оказывается, что «незнакомец» сам и есть черт. Примеры эти можно было бы умножить, но и приведенных достаточно, чтобы убедиться, что известный фольклорный сюжет «чертыхание как нечаянное призывание нечистой силы» получил в языковой ситуации второй половины XVIII — начала XIX в. новый импульс.

Какое же это имеет отношение к словам Онегина, заключающим первую строфиу пушкинского романа в стихах?

С одной стороны, Пушкин, конечно, преследовал характерологическую цель, помещая в ударном месте текста (последний стих первой строфы первой главы романа) резко экспрессивное выражение, способное сразу же выявить социоязыковой облик героя. С другой стороны, высказывание Онегина имеет и более сложную смысловую функцию. Как отмечает М. П. Алексеев в исключительно насыщенном исследовании «Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература», «“Мельмот Скиталец” впервые был прочитан Пушкиным в Одессе в 1823 г. и несомненно произвел на него сильное впечатление»<sup>7</sup>. В. Набоков обратил внимание на сюжетную параллель между второй строфой первой главы *«Евгения Онегина»* и началом *«Мельмota»*, где молодой человек покидает столицу, чтобы отправиться в деревню к умирающему дяде, от которого он надеется получить наследство<sup>8</sup>. При наличии такой параллели уместно вспомнить,

<sup>6</sup> Уединенный домик на Васильевском, рассказ А. С. Пушкина по записям В. П. Титова / Последсл. П. Е. Щеголева и Федора Сологуба. Спб., 1913. С. 30.

Народное восприятие речи чертыхающегося щеголя вписывалось в фольклорную сюжетику о наказанном кощуне. О том, что Пушкин ощущал семантическую игру этого выражения, свидетельствует баллада *«Гусар»*, где носитель речи тщательно избегает упоминать черта:

Что делать? враг попутал видно (III, 1, 301).

Однако перед полетом на Лысую гору он начинает чертыхаться:

Кой чорт! подумал я: теперь  
И мы попробуем! и духом  
Всю склянку выпил: верь не верь —  
Но кверху вдруг взвился и пухом (III, 1, 302).

Такое же речевое поведение продолжается и на шабаше: «Домой? да! чорта с два!» (III, 1, 303). Интересно, что именно этот момент был акцентирован при адаптации пушкинского *«Гусара»* народным сознанием: «Лечу, кричу: луна направо, звезды налево, всех передавлю. Лечу туда, чорт знает куда. Прилетаю, — гора, в горе нора, там чорта с ведьмою венчают, мою хозяйку забавляют» (*Богатырев П. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина*. Берлин, 1923. С. 186).

<sup>7</sup> Алексеев М. П. Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 18; ср.: Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976.

<sup>8</sup> Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov. N. Y. 1964. Vol. 2: Commentary. P. 35.

что в «Мельмоте» родственника героя действительно уносит черт и именно этот эпизод составляет драматическую развязку «гениального», по словам Пушкина, «произведения Матюрина» (VI, 193). В этой связи пожелание Онегина, чтобы дядю унес черт, с одной стороны, вводило весь комплекс ассоциаций с демонической литературой романтизма — от «Мельмота», которым увлекались в это время Пушкин и А. Раевский, до широкого круга сюжетов о злодее, продавшем душу черту, — а с другой стороны — иронию по поводу этих сюжетов. Герой Пушкина с ироническим кокетством отмечает, что оказался в положении, напоминающем начало приключений Мельмота-младшего, а читателю задается ложное ожидание авантюрного и «демонического» сюжета.

От концовки первой строфы романа протягивается нить к тем характеристикам в конце «Евгения Онегина», где на разные лады варьируется мысль о том, что герою насущило «щеголять Мельмотом» (VI, 475). Шутливая экспрессивная реплика раскрывается как часть одной из наиболее значимых литературных масок Онегина.

## 2. Почему море в мужском роде?

В стихотворении Пушкина «К морю» поэт, обращаясь к морю, использует грамматические формы мужского рода:

...ты взыграл, неодолимый, —  
И стая тонет кораблей...

...Ты ждал, ты звал... я был окован (II, 1, 331—332).

Объяснить это странное, с точки зрения русского языка, употребление можно несколькими способами. Во-первых, несколькими строфами дальше Пушкин заменяет «море» на «океан»:

...Теперь куда же  
Меня б ты вынес, океан?

С этой точки зрения, предшествующие стихи можно трактовать как «упреждающую ошибку» грамматического сознания поэта, подобную той, которая известна при описках или опечатках, когда буквы последующего слова непроизвольно попадают в предыдущее. Однако вряд ли можно согласиться, что перед нами простая ошибка. Во-вторых, можно было бы указать на интересное объяснение, данное Е. А. Майминым: «Море в стихотворении оказалось мужского рода не по связи его с океаном, а потому, что оно для поэта как друг (разрядка Е. А. Маймина). «Как друга ропот заунывный» (...). В русском языке формы мужского рода имени существительного способны выражать признаки одушевленности в несравненно большей степени, нежели формы среднего рода. Море для поэта совсем как друг — и значит оно для него совсем живое, одушевленное. В глубине поэтического и романтического, не признающего формальных стеснений и потому свободного сознания море-друг только и может быть мужского одушевленного рода, и оно в языке тоже (скорее всего неосознанно для поэта) принимает на себя мужской род. Видимая ошибка Пушкина находит объяснение в законах поэтического мышления — романтического мышления<sup>9</sup>. И это объяснение видит в тексте Пушкина ошибку.

<sup>9</sup> Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975. С. 101—102.

Против толкования этого места как подсознательной ошибки говорят следующие обстоятельства. Во-первых, то, что эти грамматические формы появляются уже в ранних черновиках стихотворения и сохраняются во всех последующих редакциях. Во-вторых, следует обратить внимание на образную систему другого стихотворения Пушкина.

Так море, древний душегубец,  
Воспаменяет гений твой?  
Ты славишь лирой золотой  
Нептуна грозного трегубец.

Не славь его. В наш гнусный век  
Седой Нептун Земли союзник.  
На всех стихиях человек —  
Тиран, предатель или узник (III, 1, 21).

Стихотворение это содержит два ключа к образу моря в пушкинском сознании. Первый — общемифологический, в духе утвердившейся символики европейского искусства: море — Нептун. От этого и приложение в мужском роде — «древний душегубец». Однако здесь же скрыт и более специальный ключ: «Седой Нептун Земли союзник»<sup>10</sup>. Говоря, что «седой Нептун Земли союзник», Пушкин имел в виду не отвлеченную аллегорию, а конкретное, памятное ему полотно<sup>11</sup>. Оно оказывало давление на художественное мышление поэта, заставляя его воспринимать море как мужскую фигуру.

Однако выявление художественного архетипа пушкинского образа союза Земли и Моря позволяет обнаружить и некоторые смысловые оттенки. У Рубенса союз двух стихий благодатен — он несет изобилие и процветание. В стихотворении «К морю» в нем появляется оттенок горечи. Образ моря отмечен печатью поэзии — иначе выглядит земля:

Судьба людей повсюду та же:  
Где благо, там уже на страже  
Иль просвещенье, иль тиран (II, 1, 333).

Таким образом, союз Моря и Земли — это союз с тиерией. Так он и рисуется в обращенном к Вяземскому стихотворении «Так море, древний душегубец...». Если горькие ноты в «К морю» были связаны с неизвестиями о смерти Наполеона и Байрона, то второе стихотворение вызвано слухом об аресте в Англии Николая Тургенева и о доставке его морем в Петербург. Образ, мелькнувший при создании «К морю», оформился. Аллегория Рубенса гротескно трансформировалась: Нептун, покровитель торговли, податель благ, превратился в «древнего душегубца», а прекрасная Кибела-Земля — в аллегорию тирии, предательства и тюрьмы. «Союз Земли и Воды» Рубенса, «К морю» и «К Вяземскому\* («Так море, древний душегубец...») образуют своеобразный триптих, семантически раскрывающийся только при взаимной соотнесенности.

В связи с проделанными наблюдениями можно высказать одно соображение. В настоящее время не является новостью утверждение ни о семиотической роли грамматических категорий в поэзии<sup>12</sup>, ни о смысловом

<sup>10</sup> Дословное совпадение с названием картины Рубенса «Союз Земли и Воды».

<sup>11</sup> Земля (Кибела) и Море (Нептун) с любовью глядят друг на друга.

<sup>12</sup> См.: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Пoэтика. Warszawa, 1961.

вой функции категории грамматического рода для языков, ее имеющих, в поэтическом тексте. Хотелось бы отметить лишь, что в тех случаях, когда в поэтический (или в культурный) код входят образы изобразительного искусства, или культурные тексты, имеющие зримую природу, или, наконец, объекты реального зримого мира, получающие в данной культурной системе символический характер, переход от словесного текста к такого рода кодовым образам решительно меняет природу формальных грамматических категорий (в особенности таких, как род и лицо): формальная категория в зримом образе неизбежно получает неформальный адекват и из грамматической превращается в риторическую<sup>13</sup>. Р. О. Якобсон указал на роль грамматики как семиотического механизма «безобразной» поэзии. В «образной» поэзии эта роль еще более ощутима. Так, например, строка Ломоносова:

Изволила Елизаветь —

не вызывает ощущения грамматической нарушенности. Мы инстинктивно чувствуем здесь варваризм — иностранный суффикс в русском тексте. Однако как подпись на гравюре с портретом Елизаветы Петровны эта форма производит другое впечатление: она начинает восприниматься как русский показатель грамматического мужского рода при женском изображении, т. е. как смысловой сдвиг. Видимо, именно это подсказало Гоголю форму «Елизаветъ Воробей». Фамилия «Воробей» может быть как женской, так и мужской, «Елизаветь» — в поэзии XVIII в. «высокий стиль» по отношению к нейтральному «Елизавета». Но в таком сочетании фамилия начинает ощущаться как бесспорно мужская, а имя — как ловкое искажение, к которому прибегает Собакевич для обмана Чичикова.

Представление о «Елизавете» как «высоком стиле» обращает нас к наблюдению, любезно сообщенному нам Б. А. Успенским, согласно которому мужской род в русском языке (и через его посредство — в культурном коде) XVIII в. ценностно располагается выше женского, иерархически они не равнозначны в этом отношении. С этим Б. А. Успенский, в частности, связывает и «море» в мужском роде у Пушкина.

<sup>13</sup> Интересен пример, когда писатель, пишущий на языке с невыраженной категорией рода, обращается к другому языку под влиянием настоятельной потребности при переходе от мира зримых символов (в данном случае также моря) к слову найти грамматический адекват оппозиции «мужское/женское». В приводимом нами примере это вызывает цитаты испанского текста в английском: «Мысленно он всегда звал море *la mar*, как зовут его по-испански люди, которые его любят. Порою те, кто его любят, говорят о нем дурно, но всегда как о женщине, в женском роде (грамматический род слова выполняет функцию женского признака, который должен быть метафорически прислан зримому объекту, нейтральному вне культурной символики к оппозиции «мужское/женское!» — Ю. Л.). Рыбаки помоложе, из тех, кто пользуется буями вместо поплавков для своих снастей и ходят на моторных лодках, купленных в те дни, когда акулья печенья была в большой цене, называют море *el mar*, то есть в мужском роде. Они говорят о нем как о пространстве, как о сопернике, а порою даже как о враге. Старик же постоянно думал о море как о женщине, которая дарит великие милости или отказывает в них, а если и позволяет себе необдуманные или недобрые поступки, — что поделаешь, такова уж ее природа. «Луна волнует море, как женщину», — думал старик» (Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 4. С. 231). В такой семиотической коллизии грамматические категории получают не только риторическое, но и мифологическое значение, что способствует актуализации скрытых в сознании глубоко архаических кодов.

Мысль Б. А. Успенского можно было бы подтвердить употреблением категории рода в «О повреждении нравов в России» князя М. М. Щербатова. Так, когда он хочет сказать, что пороки Елизаветы были пороками главы государства и оказали гибельное влияние на нравы подданных, а добродетели были свойствами частного человека и остались для государства бесполезными, он меняет грамматический род в высказывании: «При сластолюбивом и роскошном Государе не удивительно, что роскош имел такие успехи, но достойно удивления, что при набожной Государыне, касательно до нравов, во многом божественному закону противоборствии были учинены»<sup>14</sup>. «Государь» и «Государыня» здесь одно и то же лицо — Елизавета Петровна. То же и в отношении Екатерины II: считая, что женщины более склонны к деспотизму, «нежели мужчины», он говорит, что Екатерина II «наипаче в сем случае есть из жен жена»<sup>15</sup> и одновременно как главу государства ее везде именует в мужском роде «Государь».

Вполне допустимо, что эта традиция оказывала подсознательное давление на Пушкина. Однако для реализации ее потребовался некоторый доминирующий образ-код. Таким явились картина Рубенса «Союз Земли и Воды».

### 3. «Задумчивый вампир» и «Влюбленный бес»

Исследование повести «Уединенный домик на Васильевском» имеет уже солидную литературу<sup>16</sup>. Однако мы еще очень далеки от ясного представления о месте этой повести в творчестве Пушкина. После краткого периода исследовательской эйфории, вызванной открытием «забытой повести Пушкина», наступил период скепсиса. Итоговая на современном этапе работы Т. Г. Цявловской отражает стремление удалить этот текст из творческого наследия Пушкина — автор не видит возможности включения ее «в собрание сочинений Пушкина, хотя бы и в приложении»<sup>17</sup>. В обширной и интересной статье, посвященной исследованию сюжета «влюбленного беса» в творчестве Пушкина, исследовательница по сути дела перечеркивает эту повесть: «Нужно отказаться от безоговорочных восхищений слабой повестью Тита Космократова» «и удовлетвориться констатацией, что замысел повести и ряд интересных деталей ее отражают замысел молодого Пушкина». Но ведь речь должна идти не только о печатной повести Тита Космократова, но и об устном рассказе Пушкина. Ему Т. Г. Цявловская склонна не придавать значения:

<sup>14</sup> Сочинения кн. М. М. Щербатова. Спб., 1898. Т. 2. Стб. 219.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Основные этапы изучения отражены в следующих работах: послесловие П. Е. Щеголева в кн.: *Уединенный домик на Васильевском*, рассказ А. С. Пушкина по записи В. П. Титова / Послесл. П. Е. Щеголева и Федора Сологуба. Спб., 1913; *Лернер Н. О. Забытая повесть Пушкина // Северные записки*. 1913. № 1. С. 184—188; заметка Ю. Г. Окемана в журнале «Атеней» (1924. Кн. 1/2. С. 166—168); *Писная В. Н. Фабула «Уединенного дома на Васильевском» // Пушкин и его современники*. Л., 1927. Вып. 31/32; Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Вып. 3.

<sup>17</sup> Цявловская Т. Г. Указ. соч. С. 127.

«Импровизация Пушкину не была свойственна». Импульсом же для рассказа было желание поддержать салонную беседу и развлечь дам: «Пушкину нужно было рассказать что-то необыкновенно интересное», для этого он, не будучи в силах придумать что-либо новое, обратился к давно уже оставленному сюжету: «Так легко позволил Пушкин Титову напечатать услышанную от него новеллу и даже сам прикоснулся как-то к его рукописи потому, что не жаль было поэту своей старой, брошенной вещи. Он был уже к ней равнодушен. Она не была ему больше нужна»<sup>18</sup>.

Исследование Т. Г. Цявловской обогатило историю пушкинского замысла сопоставлениями с рисунками поэта. Однако гипноз отождествления творчества в целом и письменного творчества оказывается на характере ее рассуждений. Пушкин, мастер «увлекательного разговора высшей образованности» (VIII, 1, 151), блестящий рассказчик<sup>19</sup>, неистощимую изобретательность ума которого отмечали многие его современники, предстает человеком, читающим вслух черновые рукописи собственного собрания сочинений. Характерная аберрация вызвана отказом анализировать текст как устный рассказ и связанным с этим игнорированием самой природы творчества рассказчика, характера аудитории, обстановки литературного салона. В этой связи следует обратить внимание на специфику того кружка слушателей, к которым был обращен рассказ Пушкина. Крайне характерно, что история пушкинского рассказа многими нитями связывается с Дельвигом: в «Северных цветах на 1829 г.» повесть была опубликована, сведения об участии Пушкина в ней дошли до нас через племянника Дельвига Андрея Ивановича, да и сам сюжет «рассказан был Пушкиным гостям Дельвига»<sup>20</sup> (по другим сведениям — у Карамзиных). Литературная позиция Дельвига была своеобразна: он мало писал и еще меньше печатал — аудитория, к которой можно было бы обращаться со страниц печатного издания, мало его интересовала. В росте числа читателей он видел не успех литературы, а начало ее падения. Подлинная культура для него состояла в непосредственном общении между людьми и в искусстве такого общения. Поэзия, которую он разливал вокруг себя в жизни, в тесном дружеском кругу, в рафинированном литературном салоне, была в его глазах выше поэзии, обращенной к неведомому, анонимному читателю. В кругу Дельвига культивировалась устная литература, литература непосредственного контакта. Ее высоко ценил Пушкин, хотя взгляды их в этом вопросе не совпадали. В окружении Дельвига, во время литературных импровизаций, жанр «страшного рассказа» был особенно популярен. В этой связи примечателен рассказ современницы, опубликованный в анонимно изданной книжке И. В. Селиванова «Воспоминания прошедшего», который, кажется, не привлек внимания исследователей, может быть, потому, что содержащиеся в нем инициалы не были раскрыты. Со слов К. Г. Л-ой автор записал: «Когда мы жили в Петербурге, были коротко и приятельски

<sup>18</sup> Там же. С. 129.

<sup>19</sup> Ср.: «Его разговор так интересен, сверкающий умом, без всякого педантства» (из дневника Д. Ф. Фикельмон // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 141). «В рассказах, импровизациях и шутках бывал в это время неистощим» (Семёновский М. К биографии Пушкина // Русский вестник. 1869. Т. 84. № 11. С. 82).

<sup>20</sup> Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941. С. 398.

знакомы с поэтом Д'ельвигом»<sup>21</sup>. Ежели вы судите Д'ельвига по его сочинениям, несмотря на всю их задушевность, вы его знаете мало; в них не высказалось и сотой доли того, что было в этом человеке прямодушного, благородного и возвышенного. Толстый, неуклюжий, по-видимому флегматический, он обладал душою поэтическою по преимуществу: фантаст и идеалист, как большую частью все немцы, он любил говорить о загробной жизни, о связи ее с здешнею, об обещаниях, данных при жизни и исполняемых по смерти и однажды, в видах уяснить себе этот предмет, поверить все рассказы, которые когда-либо читал и слыхал, он взял с меня обещание, обещаясь сам взаимно, явиться после смерти тому, кто останется после другого в живых». Рассказывая об этом, мемуаристка роняет интересное свидетельство о контексте этого странного уговора: «Это был простой, обыкновенный разговор, *causerie de salon*». Интересна и характеристика салона К. Г. Л-ой в целом: «Все посещавшие дом этот поддерживали господствующее настроение: так, например, тут бывал чуть ли не каждый день господин с обнаженным черепом, который нос свою голову, как голову Крестителя на блюде, считая себя пророком, в чем уверяли его все, особенно женщины — и во что он безусловно верил сам»<sup>22</sup>.

Далее г-жа Л. сообщает, что Дельвиг выполнил обещание: ровно через год после смерти, в 12 часов ночи, он пришел в кабинет к ее мужу — человеку практическому и деловому, чуждому фантазий.

Ценность этих зарисовок, воспроизводящих обстановку «разговоров о необычайном», существенно зависит от того, кто служит их источником. К. Г. Л-а — это, конечно, Катерина Гавриловна Левашова, на дочери которой, Эмилии, был женат племянник поэта, Андрей Иванович Дельвиг. С Дельвигом она была коротко знакома, хорошо знала и Пушкина, соседкой которому по Болдину приходилась. Чаадаев («господин с обнаженным черепом») рассказывал Герцену об ее доме как центре оппозиционного правительству Николая I кружка. Кузина Якушкина и приятельница М. Орлова, она не скрывала своих симпатий к декабристам. И личность мемуаристки, и степень ее близости к Дельвигу заставляют со вниманием отнести к ее описанию атмосферы того литературного окружения, с которым был связан устный рассказ Пушкина.

Однако для оценки ориентации этого рассказа и того, в каком культурном коде он воспринимался аудиторией, следует учесть еще одно обстоятельство. Почти одновременно с рассказом Пушкина в Москве появилась книжечка: «Вампир: Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного недоконченного сочинения Байрона (с английского). П. К. Москва, в типографии С. Селивановского, 1828» (цензурное разрешение 15 октября 1828 г.). П. К. — Петр Киреевский, книжечка очень редка<sup>23</sup>.

В предисловии П. Киреевский писал: «Во время своего пребывания в Женеве, лорд Байрон посещал иногда дом графини Брюс, одной русской дамы, жившей в трех или четырех милях от города; и в один вечер, когда общество состояло из лорда Байрона, П. Б. Шелли, Г. Полидори

<sup>21</sup> В тексте везде «Д.....ъ» или «Д-а» (в родительном падеже), но в одном месте (в предисловии на с. II) фамилия поэта по оплошности названа полностью.

<sup>22</sup> [И. В. Селиванов]. Воспоминания прошедшего: Были, рассказы, портреты, очерки и проч. М., 1868. Вып. 2: Автора провинциальных воспоминаний. С. 19—23.

<sup>23</sup> М. О. Гершензон в специальной монографии о П. Киреевском писал: «Я не видал этой книжки» (*Гершензон М. Образы прошлого. М., 1912. С. 96*).

(несколько времени путешествовавшего с Байроном в качестве доктора) и несколько дам, прочтя одно немецкое сочинение под названием *Phantasmagorians*, предложили, чтобы каждый из присутствовавших рассказал повесть, основанную на действии сил сверхъестественных; предложение было принято лордом Байроном, Г. Полидори и одной из дам. Когда очередь дошла до Байрона, он рассказал «Вампира». Г. Полидори, возвратясь домой спешил записать его на память и после издал в свет<sup>24</sup>.

Киреевский неточно изложил суть дела: Полидори не записал рассказ Байрона, а под его именем издал свой, чем вызвал резкий протест поэта<sup>25</sup>. Однако для нас важно другое: поразительная близость этого повествования к тому, как изложил историю Тита Космократова Титов в письме Головину: здесь также великий поэт (Пушкин) как рассказчик и скромный Тит Космократов (перестановка и перевод: Тит — Титов, Космократ — Владимир), который слушал, «воротясь домой не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу»<sup>26</sup>.

Таким образом, паре: Байрон — Полидори сопоставляется другая: Пушкин — Титов. Пушкин, конечно, прекрасно это понял: не случайно еще сон Татьяны в третьей главе «Евгения Онегина» тревожил «задумчивый Вампир». Возможно, что это сближение повлияло и на трансформацию сюжета «влюбленного беса»: как и у Байрона, бес (=вампир) развращает своего неопытного друга и губит его возлюбленную. Конечно, сюжеты такого рода были столь распространены в литературе романтизма, что усматривать здесь какую-либо прямую связь не обязательно. Важно другое: Пушкин, который в это время отрицательно оценивал ставшее уже общим местом в критике тех лет сопоставление его с Байроном и весьма сложно относился к «литературному аристократизму» в истолковании Дельвига, предложенной ему игры не принял: он не авторизовал гласно «Уединенного домика на Васильевском», но и не втянулся в полемику по модели «Байрон — Полидори». Рассказ остался важной, но периферийной чертой его творчества: творческая программа Пушкина включала и письменную литературу, обращенную к публике, и устное творчество для тесного кружка. Одно не должно было отменять другого.

Однако Пушкину предстояло еще раз встретиться с «задумчивым Вампиrom»: рассказ Полидори (в читательском сознании он продолжал ассоциироваться с Байроном) произвел сильное впечатление на Мериме и отразился в сборнике «Гузла». Оттуда он попал в «Песни западных славян». Круг еще раз замкнулся.

1979

<sup>24</sup> *Вампир*: Повесть, рассказанная лордом Байроном... М., 1828 (страницы без нумерации).

<sup>25</sup> См.: *Байрон. Дневники, письма*. М., 1963. С. 164 и 341—342.

<sup>26</sup> *Дельвиг А. И. Мои воспоминания*. М., 1912. Т. 1. С. 158.

## Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру

Общее отрицательное отношение русских дворянских революционеров к руководителям якобинского движения представляется настолько естественным, что исследователи, как правило, не пытаются устанавливать оттенков и деталей этой проблемы. Возможность различного отношения со стороны русских деятелей начала XIX в. к Робеспьеру и Марату даже не приходит в голову современным исследователям, привыкшим к обобщению и суммарным характеристикам. «Готовые признать заслуги дворянских революционеров 1789 г. — Мирабо и Лафайета (...) русские дворянские революционеры отчасти могли симпатизировать и партии французской буржуазии — жирондистам. Якобинцы же (различных течений среди них они еще не видали) внушали им большей частью ужас или даже отвращение»<sup>1</sup>.

Это не совсем точно. Русские деятели начала XIX в. имели весьма детальное представление о событиях в революционном Париже и, конечно, различали политическую физиономию Парижской коммуны и Конвента, не путали санкюлота и оратора Горы. Для подавляющего большинства из них разница эта отступала на задний план перед лицом общего отрицательного отношения. Однако не для всех. Так, от проницательного взгляда Карамзина не укрылось стремление Робеспьера подчинить движение санкюловотов правительенному контролю<sup>2</sup>. Закономерен интерес к якобинцам Пестеля, обдумывавшего вопросы революционной диктатуры и утверждавшего, что «Франция блаженствовала под управлением Комитета Общественного Спасения»<sup>3</sup>. Следует напомнить, что если Марат ассоциировался с революционной улицей, к которой все деятели русского прогрессивного лагеря тех лет относились резко отрицательно, то Робеспьер воспринимался как теоретик. Размышления над учением Руссо о различии «общей воли» и «воли всех»<sup>4</sup> и, следовательно, о возможности революционного насилия над народом неизбежно вызывали в памяти Робеспьера. Мысль о том, что к свободе можно вести насилием, не была чужда некоторым из декабристов.

<sup>1</sup> Волк С. С. Исторические взгляды декабристов. М.; Л., 1958. С. 261.

<sup>2</sup> Вопрос отношения Карамзина к Робеспьеру подробно рассмотрен нами в статье «Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века», помещенной во втором томе настоящего издания (о Карамзине — С. 156—158).

<sup>3</sup> Записки С. П. Трубецкого. М., 1905. С. 12—13. Современники склонны были сравнивать Пестеля и Робеспьера. Прекрасно осведомленный А. Боровков писал: «Пестель — глава южного общества, сущий Робеспьер, умный, хитрый, просвещенный, жестокий, настойчивый, предпримчивый» (ЦГВИА. Ф. ВУА. Ч. 1. Д. 40681. Л. 1).

<sup>4</sup> Разграничение этих двух понятий в системе Руссо необычайно важно для понимания и истолкования наследия французского мыслителя в русской революционной традиции. Оно впервые было проведено В. С. Алексеевым-Поповым в докладе на конференции, посвященной 250-летию со дня рождения Руссо (Одесса, 1962).

Несмотря на хлад убийственный  
Сограждан к правам своим.  
Их от бед счасти насильственно  
Хочет пламенный Вадим<sup>5</sup>.

Если мы зададимся целью определить отношение Пушкина южного периода к Марату и Робеспьеру, то, несмотря на чрезвычайную скучность данных, можно сделать некоторые, быть может, не лишенные интереса наблюдения.

Отношение Пушкина к Марату недвусмысленно отрицательно. Он «палач уродливый», «апостол гибели»<sup>6</sup> (ср. прямо противоположную оценку Руссо, приблизительно в то же время: «апостол наших прав»). Отношение к Шарлотте Корде восторженное.

Мы настолько привыкли приписывать деятелям прошлого наши сведения и точки зрения, что на основании прославления Пушкиным Шарлотты Корде приписываем ему отрицательное отношение к якобинскому этапу революции в целом. Так, П. Е. Щеголев писал: «Для П(ушки)на Р(обеспьера) (так же, как и Марат) представляется воплощением стихии революционного террора»<sup>7</sup>. Однако вопрос о том, отождествлял ли Пушкин на юге Марата и Робеспьера, более сложен. Прославляя Шарлотту Корде, Пушкин вряд ли мог забыть слова, которые он слышал в лицее от такого авторитетного для него, не находящегося под гипнозом исторических исследований, свидетеля, как родной брат Марата. Позже Пушкин вспоминал о Будри: «Он очень уважал память своего брата и однажды в классе, говоря о Робеспьере, сказал нам, как ни в чем не бывало: «C'est lui qui sous main travailla l'esprit de Charlotte Corday et fit de cette fille un second Ravaillac» (XII, 166).

В этом смысле представляется примечательным то, что, если в «Андрее Шенье» прославление «девы-эмениды» сопровождается осуждением и Марата, и Робеспьера, то в стихотворениях южного периода имя Робеспьера в этом контексте не упоминается ни разу. А между тем Пушкин, напряженно размышлявший в эти годы о Французской революции, не мог не думать о Робеспьере. Пушкин перечел на юге Руссо<sup>8</sup>, видимо, читал и цитировал Сен-Жюста<sup>9</sup>.

Очень показательны наблюдения над портретными зарисовками Пушкина. Портрет Марата нарисован летом 1821 г. в окружении Лувеля и Занда (под рисунками надписи: «Marat, Sand»<sup>10</sup>). Смысл этого рисунка ясен: Марат — тиран, а Занд и Лувель — тираноубийцы. Психологическая связь рисунков очевидна в свете стихотворения «Кинжал». В совершенно ином ряду появляется профиль Робеспьера в одесских черновиках: его окружают Мирабо и Наполеон<sup>11</sup>. Очевидно, что Пушкин размышляет об

<sup>5</sup> Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. М., 1934. С. 441 (курсив мой. — Ю. Л.).

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2. Кн. I. С. 174.

В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>7</sup> Путеводитель по Пушкину // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. 6. С. 313.

<sup>8</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 132—133.

<sup>9</sup> См.: Лотман Ю. М. Пушкин — читатель Сен-Жюста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1960. Вып. 98. (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 3). С. 312—313.

<sup>10</sup> Цяловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. I. С. 308.

<sup>11</sup> Там же. С. 437.

этапах революции. Существует любопытное, хотя и оспоренное Б. В. Томашевским, предположение, что Пушкин наделил Робеспьера в рисунке на обороте листа, содержащего III и IV строфы пятой главы «Евгения Онегина», автопортретными чертами<sup>12</sup>. Необходимо помнить, что именно в это время — кризисную для него эпоху 1823 — начала 1824 г. — Пушкин, размышляя над причинами торжества реакции в Европе, склонен был видеть их в победе корыстолюбия и эгоистических страстей над героическим аскетизмом революции:

И горд и наг пришел Разврат  
И перед **⟨?⟩** ним **⟨?⟩** сердца застыли,  
За власть **⟨?⟩** Отечество забыли,  
За злато продал брата брат.  
Рекли безумцы: нет Свободы...

(II, 1, 314)

В этих условиях образ «неподкупного» Робеспьера, утопические попытки якобинцев обуздать стихийный эгоизм буржуазной экономики и стихийный же напор материальных требований народа возвзваниями к духу античных героев вполне могли привлечь сочувствие Пушкина. Нам уже довелось однажды высказать предположение, что на трактовку образа Наполеона в поэзии Пушкина этих лет повлияли обличительные речи Сен-Жюста против антинародного эгоизма Дантоня.

Если Марат в южный период ассоциировался у Пушкина с мятежом («Послание к цензору»), то Робеспьер — с революцией<sup>13</sup>. И отношение Пушкина к Робеспьеру в эти годы, видимо, было столь же сложным, как и отношение к самой этой революции.

1966

<sup>12</sup> Томашевский Б. В. Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 326.

<sup>13</sup> Не случайно Пушкин позже лисал: «Петр I — одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощение революции)» (XII, 205).

## К проблеме «Данте и Пушкин»

Тема «Данте и Пушкин» неоднократно рассматривалась как в общих работах по связям итальянского поэта с русской литературой, так и в специальных исследованиях<sup>1</sup>. Настоящая заметка преследует скрытую цель несколько расширить список дантовских цитат у Пушкина.

### 1. «Те и та»

На юге, в Кишиневе и Каменке, Пушкин попал в атмосферу конспиративных встреч и разговоров. В тайных и полутайных беседах (конспирация Союза благоденствия носила весьма относительный характер) не только обсуждались политические вопросы, но и вырабатывался условный язык «для посвященных», который был одновременно и паролем для отличия своих от чужих, и шифром, скрывающим смысл от нежелательных ушей. Эта языковая тайнота, представлявшая исключительно интересное культурно-языковое явление, в основном для нас погибла, так как принадлежала устной сфере общения декабристов. Среди сохранившихся обломков интересно выражение в письме-послании Пушкина В. Л. Давыдову:

И за здоровье тех и той  
До дна, до калли выпивали!<sup>2</sup>

Смысл выражения легко расшифровывается из самого текста Пушкина. Интересно его происхождение. Это очевидная цитата из второй песни «Ада» Данте:

La quale e'l quale, a voler dir lo vero,  
Fu stabiliti per lo loco santo,  
U'sirde il successor del maggior Piero.  
(Inf. II, 22—24)

Ср. русский перевод:

А тот и та, когда пришла пора,  
Святой престол воздвигли в мире этом  
Преемнику верховного Петра<sup>3</sup>.

Смысл этих сознательно затрудненных стихов у Данте<sup>4</sup> в том, что герои Рима и его владычество подготовили век христианского Рима. Естеств-

<sup>1</sup> См.: Розанов М. Н. Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 37; Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970; Берков П. Н. Пушкин и итальянская культура // Annali. Sezioni slava. 1970. № 13; Благой Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования: (Сб. статей к 75-летию академика Н. И. Конрада). М., 1967; Он же. Il gran' padre: (Пушкин и Данте) // Благой Д. Душа в заветной лире. М., 1977.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1947. Т. 2. Кн. 1. С. 179. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифры тома и арабской — книги и страницы.

<sup>3</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1967. С. 14.

венно было перенести эти слова на итальянских карбонариев и их идеи, подготавливающие новый век римской славы. Данте использовал для создания нарочито темного выражения, соответствующего пророческому характеру текста, трансформированное правило риторики: «Большее еще внимание и старание потребно к надлежащему расположению относительных местоимений который, которая, которое и всех тех частиц, кои выражают взаимную связь частей речи»<sup>4</sup>. Оборот оказался удобной формулой для создания фразеологизма конспиративного языка, которым пользовались декабристы Юга.

## 2. «Нева металась, как больной / В своей постеле беспокойной»

Образ больного, не находящего покоя в своей постели, восходит к шестой песне «Чистилища»:

E se ben ti recordi e vedi lume,  
vedrai te simigliante a quella inferma  
che non puo trovar posa in su le piante  
ma con dar volta suo dolore schema.

(Purg. VI, 148—151)

В русском переводе Лозинского:

Опомнившись хотя б на миг один,  
Поймешь сама, что ты — как та больная,  
Которая не спит среди перин,  
Ворочаясь и отдыха не зная<sup>5</sup>.

Образ этот не случайно пришел Пушкину на память: следует иметь в виду, что у Данте он применен ко Флоренции, раздираемой гражданскими распрями. Отсылка — видимо, невольная — к Данте подтверждает, что в глубине сознания Пушкина петербургское наводнение входило в мир образов, связанных с мятежом, гражданской междуусобной войной. Если же вспомнить, что в этой же песне Данте сравнивает Италию с вздернутой на дыбы лошадью императора, «когда седло пустует», то, возможно, мы получим разгадку к таинственному рисунку Пушкина, изображающему фальконетовский памятник с вздыбленной лошадью и без Петра.

К чему тебе подправил повода  
Юстиниан, когда седло пустует?<sup>6</sup>

Подробное истолкование этого рисунка дано Д. Д. Благим: «На рисунке — скала; на ней — конь; но всадника на коне нет (...). На рисунке Пушкина гордый конь сбил горделивого седока. Это, несомненно, бросает яркий свет и на «Ужо тебе!..» Евгения. Но восклицание-угроза Евгения — прозрение в далекое будущее»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Опыт риторики, сокращенный большую частью из наставлений докт. Блером, в сей науке преподаваемых. С английского языка на российский преложен А. К. (новым) и В. С (еверинным). Спб., 1791. С. 106. (Источником правил употребления местоимений в риторике является Квинтилиан.)

<sup>5</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия. С. 183.

<sup>6</sup> Там же. С. 181. Перевод Лозинского точен, но буквalen: «gracconciasse il freno» (буквально: «лоприви удила») в терминологии верховой езды означает «вздернуть на дыбы», «натянуть повода».

<sup>7</sup> Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 219.

Однако сопоставление со стихами Данте позволяет несколько иначе истолковать этот рисунок. У Данте речь идет о том, что Италия — конь, ванузданный Юстинианом, — ныне без седока, седло его пустует. Параллель между Юстинианом, установившим законы и отвоевавшим Италию у готов, и Петром I — законодателем и победителем шведов (интересно, что этоним «шведы» в высоком стиле обычно заменялся на «готы»<sup>8</sup>) казалась вполне естественной. Николай I, о котором Пушкин в 1834 г. написал: «beaucoup de praporchique en lui et un peu du Riegrave le Grand» (XII, 330)<sup>9</sup> — видимо, не более подходил для этого седла, чем Альбрехт Габсбургский, император и «король римлян», которому Данте посвятил злую характеристику. Такой ход мысли может объяснить, почему седло Петра I на рисунке Пушкина пустует. Следует подчеркнуть, что цитата о больном, который мечется в постели, появилась именно в «Медном всаднике», т. е. в 1833 г.: в соответствующих стихах «Езерского» она отсутствует, хотя окружающие ее стихи уже определились. Это еще раз указывает на связь поэмы именно с отзвуками чтения Данте.

### 3. «...падает на ложе, / Как хладный падает мертвец»

Выражение это — точный перевод: *e caddi come sogro morto cade* (InI. V, 142). Это совпадение отдельного стиха могло бы быть случайным, если бы он не следовал у Данте прямо вслед за полюбившимся Пушкину изречением Франчески:

...Тот страждёт высшей мукою,  
Кто радостные помнит времена  
В несчастий...

(Ад. V, 121—123)

Пушкин выписал их по-итальянски сразу после эпилога к «Руслану и Людмиле». «Это одна из самых ранних записей Пушкина на итальянском языке»<sup>10</sup>.

Приведенные цитаты дополняют картину упорного интереса Пушкина к творчеству «сурового Данта».

1980

<sup>8</sup> См. у Ломоносова:

Как Готские полки, для помощи пришед,  
В противность нанесли странам Российским вред.  
(«Петр Великий». Песнь вторая. Стихи 67—68)

...Но Готы, помощи надеяся на Горна,  
Сказали, от него приказу к сдаче ждут.

(Там же. Стихи 192—193)

<sup>9</sup> Обычно переводится: «В нем много от прaporщика и немного от Петра Великого» (XII, 487). Точнее: «...и немножко (чуть-чуть) от Петра Великого». В первом случае связь с Петром отрицается вообще, во втором — утверждается в некоторой степени, однако утверждению этому придан пренебрежительный оттенок.

<sup>10</sup> Рукопись Пушкина: Несобр. и неопубл. тексты. М.; Л., 1935. С. 484.

## Несколько заметок к проблеме «Пушкин и французская литература»

### 1. У истока сюжета о Клеопатре

Источник сюжета о Клеопатре и ее любовниках Пушкин назвал сам, написав на рукописи 1824 г.: «*Aurelius Victor*».

Еще первый исследователь, обративший внимание на этот сюжет, А. И. Малеин, отметил, что интерес Пушкина к столь основательно забытому в его время автору, как Аврелий Виктор, не тривиален: «Аврелий Виктор был всегда известен только записным филологам, и знакомство с ним Пушкина делает ему большую честь»<sup>1</sup>. Как и писавший до него на тему «Пушкин и римские историки» М. М. Покровский<sup>2</sup>, А. И. Малеин указывает, «что Пушкин читал Аврелия Виктора в связи с Тацитом»<sup>3</sup>. К этому мнению присоединились в дальнейшем Д. П. Якубович и И. Д. Амусин<sup>4</sup>. Можно, однако, предположить, что непосредственный толчок, обративший внимание Пушкина на полуза забытого историка эпохи Юлиана Отступника, шел с другой стороны.

Период Кишинева и Одессы был временем напряженного внимания Пушкина к творчеству Руссо. Непосредственным толчком к чтению, вероятно, послужило общение с В. Ф. Раевским, который, по собственному признанию, «„Общественный договор“ вытвердил, как азбуку»<sup>5</sup>. Однако были и более глубокие причины: сближение с деятелями тайных обществ юга потребовало размышлений над общими перспективами движения. А это вызвало интерес к публицистике эпохи Французской революции и к наследию Руссо, до тех пор, видимо, знакомому Пушкину довольно поверхностно. Реминисценции в произведениях 1822—1824 гг. свидетельствуют о чтении «Исповеди», «Трактата о вечном мире», «Рассуждения на вопрос Дижонской академии: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов», «Трактата о происхождении неравенства», «Эмиля...», «Новая Элоиза», видимо, была Пушкину хорошо известна и по более раннему чтению. Следы этих чтений так или иначе отпечатались в большинстве произведений тех лет. Однако влияние Руссо сменилось уже в 1823 г. спором с ним. Кризисные настроения 1823 г. вылились в формулы, полемически противопоставленные основным идеям Руссо.

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей...<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Малеин А. Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 11.

<sup>2</sup> См. в сб. статей, посвященных В. О. Ключевскому. (М., 1909. С. 485).

<sup>3</sup> Малеин А. Указ. соч. С. 12.

<sup>4</sup> Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 151—152; Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // Там же. С. 162.

<sup>5</sup> Лит. наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. I. С. 116.

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 24. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

И взор я бросил на людей,  
Увидел их надменных, низких,  
Жестоких ветреных судей,  
Глупцов, всегда злодейству близких... (II, I, 293)

В этот момент появляются иронические отзывы о Руссо в первой главе «Евгения Онегина»: из «апостола наших прав» Руссо превратился в «красноречивого сумасброд». Появились оценки вроде: «Руссо не впервые соврал...» (март 1823 г.). Полемика с «Исповедью» в XXIV строфе первой главы «Евгения Онегина», несмотря на шутливый характер, имеет серьезный смысл. Наставник Онегина из «швейцарца», «очень умного» превращается во «француза убогого». Что же касается иронии в адрес тезиса «учить шутя», то это положение из «Эмиля...» подверглось критике еще со стороны Канта, писавшего: «Напали на способ учить детей всему шутя» (курсив Канта. — Ю. Л.). «Это вызывает совершенно противоположный эффект... Чем больше человек лодыричал, тем труднее ему решиться приняться за работу»<sup>7</sup>. Трудно судить, были ли эти слова известны Пушкину, но само совпадение их знаменательно. Теснее же всего с интересующим нас вопросом связаны «Цыганы» — произведение, отмеченное печатью влияния трактатов Руссо (особенно «О происхождении неравенства») и острого разочарования в идеях женевского гражданина.

Внимательное чтение Пушкиным сочинений Руссо позволяет пролить известный свет и на истоки замысла о Клеопатре. Прежде всего ждет ответа вопрос: кто натолкнул поэта на чтение незначительного и основательно забытого римского историка? Вопрос этот до сих пор даже не ставился. А между тем на него можно дать ответ.

В третьей книге «Эмиля...» читаем следующее рассуждение: «Неверно, будто склонность ко злу непреодолима, и человек находится в ее власти, пока не делается постоянным рабом порока. Аврелий Виктор говорит, что многие мужчины, охваченные любовью, охотно покупали одну лишь ночь Клеопатры ценой жизни. Такая жертва не представляется чем-либо невозможным в опьянении страсти. Но предположим, что самый неистовый и менее всего способный управлять своими чувствами человек видит орудия казни, уверенный в том, что через четверть часа должен будет погибнуть в пытках. С этого мгновенья он не только окажется выше любых искушений, но самый отказ от них не будет ему дорого стоить».

Руссо не цитирует, а лишь пересказывает латинский подлинник, и Пушкин, пораженный страшным величием нарисованной картины, обратился к чтению Аврелия Виктора, вероятно, во время пребывания в Одессе. Однако в том, как в дальнейшем разрабатывалась им тема Клеопатры, нельзя не видеть полемики с Руссо, аналогичной той, которую мы находим в последних стихах «Цыган». Руссо доказывал, что человек может решиться на роковой обмен: отдать жизнь за одну ночь с любимой женщиной — лишь в опьянении порочной страсти, а страх смерти неизбежно разбудит добродетельные основы его души. Пушкин полагал иначе. В «Разговоре с поэтом» за стихом: «Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?» — идет строка многозначительного многоточия, а сам стих первоначально выглядел иначе:

Что жизнь? — одна ли, две ли ночи?.. (II, 2, 843)

Уже в первом варианте — исторической элегии, создававшейся осенью 1824 г., — Пушкин дал образы трех любовников Клеопатры. Из них

<sup>7</sup> Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 474—475.

только один, который «имени векам не передал», отвечает нарисованному Руссо характеру человека, «опьяненного страстью». Двое других, вопреки Руссо, жертвуют жизнью, покупая наслаждение совсем не под влиянием мгновенного увлечения. Один, суровый воин, отвечает на презрение Клеопатры к окружающим ее искателям гордостью — вызовом на вызов, другой, изнеженный мудрец, вообще не ценит жизнь. Не врожденная добродетель, а «страсти роковые», страсти, которые сильнее страха смерти и в равной мере способны порождать и самопожертвование и преступление, движут человеком. Таким образом, полемика с Руссо определила ранний замысел произведения о Клеопатре, связав его с такими созданиями Пушкина, как «Черная шаль» и окончательный замысел «Цыган».

## 2. Еще о «славной шутке» мадам де Стель

Набросав летом 1822 г. заметки по русской истории XVIII в., Пушкин закончил их цитатой «славной шутки» «г-жи де Стель»: «*En Russie le gouvernement est un despotisme mitigé par la strangulation*» («Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкою») (XI, 17). Слова эти неоднократно привлекали внимание исследователей, занимавшихся в основном поисками их в сочинениях французской писательницы. Осталось незамеченным, что сама эта «славная шутка» представляет собой перефразировку поэта Шамфора: «Правление во Франции было абсолютной монархией, ограниченной сатирическими песнями» («*Le gouvernement de France était une monarchie absolue, tempéré par des chansons*»)<sup>8</sup>. Между тем именно в сопоставлении с афоризмом Шамфора слова г-жи Стель приобретают полный смысл и прежде всего композиционную законченность: в Англии власть правительства ограничена парламентом и законами, во Франции — насмешливыми песнями, в России — петлей, которой давят тирана отчаявшиеся подданные (такая композиция обычна в жанре философского афоризма: ср., например, максиму Шамфора о том, что в Италии женщина не поверит страсти своего любовника, если он не совершил ради нее преступления, в Англии — безумия, во Франции — глупости). Острословие приобретало глубокий смысл, характеризуя исторические судьбы и типы национального сознания. Однако в словах Шамфора имеется еще один смысл: форма «было» открывает, что афоризм его сказан во время революции, когда французский абсолютизм безвозвратно ушел в прошлое. Это приоткрывает связь между «песнями» и революцией. Связь эта была очевидна Пушкину, писавшему в 1830 г., что «эпиграммы демократических писателей XVIII-го столетия (...) приготовили крики: *Аристократов к фонарю* и ничуть не забавные куплеты с припевом: *Повесим их, повесим*» (XI, 282). Эти же соображения вдохновляли Рылеева и Бестужева на создание сатирических песен. «Песня» и «удавка» оказываются не только антонимами в смысловом ряду «веселое — мрачное», но и синонимическими вариантами в цепочке: уничтожение деспотизма «песнями», т. е. общественным мнением, подготавливающим народный взрыв, или «удавкой» дворцового переворота.

Однако уместен вопрос: знал ли Пушкин афоризм Шамфора? На него, кажется, можно ответить положительно. Уже было отмечено, что Шамфор

<sup>8</sup> *Chamfort. Oeuvres Recueillies et publiées un de ses ami. L'an 3 de la République. T. 4. P. 331.*

был первоначально включен в круг чтения Онегина, что Пушкин назвал в числе «демократических писателей», подготовивших революцию, имена: «добродетельный Томас, прямодушный Дюкло, твердый Шамфор» (XI, 171) — и в другом месте сочувственно процитировал его вопрос: «Сколько нужно глупцов, чтоб составить публику?» (XI, 504)<sup>9</sup>. Однако мы имеем основания утверждать, что четвертый том сочинений Шамфора, изданных его друзьями в 1795 г., содержащий максимы и анекдоты, был прочитан Пушкиным весьма внимательно. Так, например, слова о том, что Онегин помнил «дней минувших анекдотов», равно как и слова В. Ф. Раевского, о которых речь пойдет ниже<sup>10</sup>, получают ясность в сопоставлении с афоризмом Шамфора: «Только у свободных народов есть история, достойная внимания. История народов, порабощенных деспотизмом, — это лишь собрание анекдотов»<sup>11</sup>. Не только прямые цитаты, но и реминисценции свидетельствуют о том, что сочинения Шамфора (особенно его «Характеры и анекдоты») были памятны Пушкину. Ограничимся примером.

Шамфор  
(из «Характеров и анекдотов»)

Многие из числа людей, одаренных живым воображением и тонкой чувствительностью, наблюдавших женщин с животрепещущим интересом, говорили мне, что были поражены тем, сколь мало женщин имеют вкус в искусстве и, особенно, в поэзии. Поэт, известный нежностью своих сочинений, мне описывал однажды свое изумление перед тем, что женщина, одаренная умом, грацией, чувством, со вкусом одевавшаяся, хорошая музыкантша, игравшая на многих инструментах, не имела никакого представления о ритмичности стиха, путала рифмы, заменяла слово — счастливую находку гения — пошлым словом и даже разрушала метр стихов<sup>12</sup>.

Пушкин  
(из «Отрывков из писем, мыслей и замечаний»)

Жалуются на равнодушие русских женщин к нашей поэзии... Дело в том, что женщины везде те же. Природа, одарив их тонким умом и чувствительностью самой раздражительною, едва ли не отказалась им в чувстве изящного. Поэзия скользит по слуху их, не досягая души; они безчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают мѣру, уничтожают рифму. Вслушайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятий... Исключения редки (XI, 52).

В борьбе с устаревшим карамзинским критерием «дамского вкуса» Пушкин опирался на мнение старого «демократического писателя», сочинения которого ему были хорошо известны еще с начала 1820-х гг.

<sup>9</sup> См.: Козмин Н. К. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII в. (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Изв. ОРЯС. 1928. Кн. 2. С. 548—551. «Славная шутка» — видимо, устное лицо Сталь во время пребывания ее в России. Другие мнения см. в статье Л. И. Вольперт (Временник Пушкинской комиссии, 1973).

<sup>10</sup> Лит. наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 661, а также с. 416. настоящего издания.

<sup>11</sup> Chamfort. Op. cit. T. 4. P. 191.

<sup>12</sup> Ibid. P. 309—310.

### 3. Пушкин и «Historiettes» Таллемана де Рeo

Работая над первой главой «Евгения Онегина», Пушкин упомянул, что герой его «хранил» «в памяти своей» «дней минувших анекдоты». Что здесь имелось в виду, становится ясно из сопоставления с «Вечером в Кишиневе» В. Ф. Раевского. Здесь «майор» (т. е. сам автор. — Ю. Л.) обрушивается на «Воп-тот\*\*\* камердинера Людовика 15» и добавляет: «Я терпеть не могу тех анекдотов, которые давно забыты в кофейнях в Париже»<sup>13</sup>. Речь идет, следовательно, об особом жанре мемуарной литературы, получившей особенное развитие во Франции XVII—XVIII вв. Среди документов этого рода внимание Пушкина привлекли «Historiettes» («Занимательные истории») Таллемана де Рeo. О бесспорном внимании Пушкина в начале 1820-х гг. к этому источнику свидетельствует следующее: рассказывая о своих любовных похождениях, автор мемуаров замечает: «Однажды мне поведали, что мой соперник отозвался обо мне как о молокососе; я написал следующий куплет на модный в ту пору мотив:

Ну что ж, соперник мой, я по сравнению с вами  
Не вышел ростом и годами,  
Но все же вспомните, как был не прав,  
Давида презирая, Голиаф<sup>14</sup>.

Эпиграмма Таллемана де Рeo вдохновила Пушкина на вольный ее перевод, приспособленный к условиям конфликта с графом М. С. Воронцовым:

Певец — Давид был ростом мал,  
Но повалил же Голиафа,  
Который (?) был (?) и генерал (?),  
И, положусь (?), не проше (?) графа (?) (II, 1, 318).

Чтение двух последних строк предположительное. Это неудивительно: первые два стиха — точный перевод из Таллемана де Рeo, и Пушкин их написал быстро и уверенно. Вторые две — приспособление французской эпиграммы к одесской ситуации 1824 г.

Не касаясь всех причин интереса Пушкина к «Занимательным историям», отметим еще одну: Пушкина в Кишиневе и особенно в Одессе волновал вопрос положения поэта в обществе. В России социальный статус человека определялся чином, службой, богатством, сословностью, иногда родством или связями. Занятие поэзией не воспринималось как профессия и тем более как социальный статус. Пушкин демонстративно отказывался мириться с тем положением в обществе, право на которое ему давал его чин. «Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист.

<sup>13</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. I. С. 368.

<sup>14</sup> Таллеман де Рeo. Жедеон. Занимательные истории. Л., 1974. С. 244. Э. Л. Ли-нейская, переводя эти стихи, видимо, не заметила, что они уже были переведены Пушкиным. Приводим французский текст эпиграммы:

Mon rival, il est vrai, vous avez du mérite;  
Contre vous ma force est petite  
Vous en faites peut-être aussi trop peu d'état:  
David était anisé méprisé par Goliath.

(Tallemant de Réaux. Les historiettes mémoires pour servir à L'histoire du XVII-e siècle publiés sur le manuscrit inédit et autographe par Mr. Monmeriqué. Bruxelles, 1835. Т. 6. Р. 275).

Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое» (ХIII, 103). Он хотел завоевать для русской культуры «вакансию поэта» (Пастернак) — право на независимость, общественное положение и уважение, которое общество обязано питать к своему поэту. И здесь естественно было обратиться к культуре, в которой быть поэтом означало занимать определенное место в структуре общества, — к культуре Франции. При этом его интересовали имена и эпохи, связанные с борьбой поэта за право на общественное уважение (позже его в этом же аспекте будет интересовать Ломоносов). Для Франции это — эпоха XVII в. Пушкина, вероятно, в «Занимательных историях» особенно заинтересовала фигура Вуатюра.

Пушкин, видимо, не был поклонником поэзии Вуатюра<sup>15</sup>. Однако в данном случае его интересовала не поэзия, а поэт. Еще из «Лицей» Лагарпа, штудировавшегося им в царскосельские годы, Пушкин знал о Вуатюре как предшественнике Вольтера по искусству, который, будучи плебеем, смог заставить вельмож уважать себя и, благодаря своему поэтическому таланту, поставить себя на равной ноге с первыми сановниками королевства. По словам Лагарпа, Вуатюр владел «искусством сблизить и сдружить запросто (*familieriser*) талант и величие, не компрометируя ни того ни другого»<sup>16</sup>. Далее сообщалось, что Вуатюр на вопрос Анны Австрийской, о чём он задумался, тотчас же поднес ей стансы со смелыми упоминаниями герцога Букингема и кардинала Ришелье. Шутка была фамильярной. «Королева, говорит г-жа де Моттиль, не почла себя оскорблённой, и стихи показались ей столь милыми, что она их долгое время хранила в своем кабинете. «Этот человек умен», — прибавила она»<sup>17</sup>.

Таллеман де Рео приводит случаи унижения поэта вельможами: «Как-то Вуатюр зашел в трактир, где кутил Герцог Орлеанский. Бло, решив позабавиться, запустил ему чем-то в голову; произошел переполох, все бросились, смеясь, к Вуатрю, какой-то ливрейный лакей, по легкомыслию, едва не пронзил Поэта шлагой»<sup>18</sup>. И тем более важным становилось то, что этот же Вуатюр сумел поставить себя среди аристократов и придворных как равный: дружил с сыном г-жи Рамбулье, волочился за ее дочерью, заставил надутых вельмож добиваться его дружбы как великой чести. Бросается в глаза поразительный параллелизм между тем, как строит свое поведение Пушкин в годы южной ссылки, и описанием поведения Вуатюра у Таллемана де Рео. То, что обычно представляется как результат неуравновешенности темперамента или «кипение молодой крови», приобретает в такой перспективе характер сознательной ориентации на образец независимого поэтического поведения. В описании Таллемана де Рео у Вуатюра были три страсти, кроме поэзии: карточная игра, дуэли и увлечения женщинами. Все три темы развиваются с большими подробностями: «Главным его (Вуатюра — Ю. Л.) увлечением в жизни были любовь и игра в карты. Он играл с таким азартом, что к концу партии каждый раз вынужден был менять рубашку»<sup>19</sup>. По поводу страсти Вуатюра к поединкам тот же автор писал:

<sup>15</sup> Единственный отзыв содержится в отрывке «О французской словесности» (XII, 191).

<sup>16</sup> Laharpe J. F. Lycée, ou Cours de Littérature. Paris, 1800. T. 7. P. 64.

<sup>17</sup> Ibid. P. 141.

<sup>18</sup> Таллеман де Рео. Указ. соч. С. 161.

<sup>19</sup> Там же. С. 155.

«Не всякий храбрец может насчитать столько поединков, сколько было у нашего героя, ибо он дрался на дуэли по крайней мере четыре раза; днем и ночью, при ярком солнце, при луне и при свете факелов»<sup>20</sup>. Наконец, в создаваемый Вуатюром стереотип поведения входили устные легенды о его бесконечных любовных увлечениях. «Волокитой он был изрядным: однажды — рассказывала мне м-ль де Шалэ — еще в ту пору, когда она была наставницей м-ль де Кервено. Вуатюр, придя к ней в гости, вздумал строить куры ее воспитаннице, которой было всего двенадцать лет. В этом м-ль де Шалэ ему помешала, но разрешила вволю любезничать с младшей сестрой де Кервено, которой шел только восьмой год. Потом м-ль Шалэ ему сказала: „Там внизу есть еще служанка, шепните и ей словечко мимоходом”»<sup>21</sup>.

Этот эпизод из сердечной жизни Вуатюра особенно интересен, так как он, возможно, является ключом к одному странному рассказу Якушкина. Говоря о посещении Пушкиным Каменки, он рассказывает, что у жены А. Л. Давыдова «была премиленькая дочь, девочка лет 12. Пушкин вообразил себе, что он в нее влюблен, беспрестанно на нее заглядывался и, подходя к ней, шутил с ней очень неволовко. Однажды за обедом он сидел возле меня и, раскрасневшись, смотрел так ужасно на хорошенькую девочку, что она, бедная, не знала, что и делать, и готова была заплакать; мне стало ее жалко, и я сказал Пушкину вполголоса: „Посмотрите, что вы делаете; вашими нескромными взглядами вы совершенно смущили бедное дитя”. — „Я хочу наказать кокетку, — отвечал он, — прежде она со мной любезничала, а теперь прикидывается жестокой и не хочет взглянуть на меня”»<sup>22</sup>.

Экстравагантное поведение Вуатюра, его дерзость в обращении с аристократами, постоянная готовность языком и шпагой защищать свою честь и независимость продктованы были убеждением, что это «единственный способ заставить именитых господ считаться с тобой»<sup>23</sup>.

В дальнейшем Пушкин часто связывал гордую независимость русского поэта с тем, что у нас «писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливаются у них с авторским самолюбием» (ХІІІ, 179), и противопоставлял положение поэта в России и Европе. Однако внимательное изучение «поэтических биографий» от Вуатюра до Байрона осталось совсем не бесследным для его выбора собственного поведения. Гипотеза о воздействии на поэта «Занимательных историй» Таллемана де Рено наталкивается на существенную трудность: книга (вернее, книги — первое издание вышло в шести томах) появилась в печати лишь в середине 1830-х гг. Однако в XVIII в. мемуары Таллемана де Рено распространялись в рукописной традиции и в отрывках включались в сатирические сборники. Утверждение о знакомстве Пушкина с каким-то рукописным списком памятника не покажется невероятным, если напомнить, что есть все основания предполагать наличие такого списка в начале XIX в. в Москве, в кругах, с которыми соприкасался поэт, может быть, в библиотеке его отца или дяди. В 1803 г. И. И. Дмитриев опубликовал в «Вестнике Европы» Карамзина басню «Прохожий»:

<sup>20</sup> Таллеман де Рено. Указ. соч. С. 159.

<sup>21</sup> Там же. С. 155—156.

<sup>22</sup> Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма. М., 1951. С. 41.

<sup>23</sup> Таллеман де Рено. Указ. соч. С. 154.

Прохожий, в монастырь зашедши на пути,  
 Просил у братий позволенья  
 На колокольню их взойти.  
 Взошел и стал хвалить различные явленья,  
 Которые ему открыла высота.  
 «Какие, — он вскричал, — волшебные места!  
 Вдруг вижу горы, лес, озера и долины!  
 Великолепные картины!  
 Не правда ли?» — вопрос он сделал одному  
 Из братий, с ним стоящих.  
 «Да! — труженик, вздохнув, ответствовал ему: —  
 — Для проходящих»<sup>24</sup>.

Стихотворение это — переложение отрывка из еще не опубликованных тогда мемуаров Таллемана де Рeo:  
 «Henri IV, étent à Citeau, disait: „Ah! que voici qui est Beau! Mon Dieu, le bel endroit...!” Un gros maïne, à toutes les louanges que le Roi donnait à Leur maisen, disat toujours: Transeuntibus. Le roi y prie garde, et lui demanda ce qu'il voulait dire: „Je veux dire, Sire, que cela est Beau pour les passants, et non pas pour ceux qui y demeurent toujours”»<sup>25</sup>.

Вопрос о степени знакомства Пушкина с традицией французской рукописной литературы не только не изучен, но даже и не поставлен. Пока это не сделано, все заключения на сей счет поневоле будут иметь гипотетический характер. Однако сказанного, как кажется, достаточно для постановки проблемы. По крайней мере, пока не удалось указать другой, более достоверный источник эпиграммы Пушкина «Певец Давид был ростом мал...» и басни Дмитриева «Прохожий», отказываться от гипотезы существования в Москве списка мемуаров Таллемана де Рeo и знакомства Пушкина с этим списком нет достаточных оснований.

1988

<sup>24</sup> Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 205.

<sup>25</sup> *Tallemant de Réaux*. Op. cit. T. 6. P. 275. Перевод: «Генрих IV, будучи в Сите, сказал: „Ах, как здесь прекрасно. Боже, какое чудное место!..” Толстый монах на все похвали, которые король расточал их обители, отвечал неизменно: Для проходящих (лат. — Ю. Л.). Король заметил это и спросил его, что он хочет сказать. „Я хочу сказать, сир, что все это прекрасно лишь для прохожих, а не для тех, кто живет здесь постоянно”».

# Пушкин и поэты французского либертинажа XVII века

(К постановке проблемы)

В «Скупом рыцаре» барон, обращаясь к деньгам, которые он кладет в сундук, говорит:

Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах<sup>1</sup>.

Стихи эти часто приводятся как пример анахронизма<sup>2</sup>: барон — христианин, рыцарь начала XV в. (так обычно датируется время действия пьесы), — конечно, не мог, как герой античности, говорить о богах во множественном числе. Однако для того, чтобы решать, что здесь перед нами: простая ошибка поэта или некоторый глубокий художественный расчет, следует присмотреться к этим строкам пристальнее и попытаться определить, к какой культурной традиции они нас ведут.

Исследования Б. В. Томашевского по проблеме «Пушкин и французская литература» были поворотным моментом от поисков отдельных совпадений к концепционному соотнесению литературных традиций. Стержнем работ Б. В. Томашевского по данной проблеме было доказательство того, что, во-первых, французские поэты XVII в. оказали на Пушкина более глубокое воздействие, чем их последователи в XVIII в., и, во-вторых, что определяющим для Пушкина было влияние не второстепенных поэтов, а творчество гигантов классицизма: Буало, Расина, Лафонтена, Мольера. С необычайной глубиной Б. В. Томашевский увидел в классицизме французской литературы последний этап европейского Ренессанса.

Такая постановка вопроса принципиально исключала интерес к связям Пушкина с «младшими линиями» французской литературы XVII в. Этот вопрос, как и многие другие проблемы, возникающие в той же связи, Б. В. Томашевского не интересовал и им не рассматривался. И хотя в основных своих контурах концепция автора книги «Пушкин и Франция» стоит незыблемо, в некоторых частных дополнениях она, видимо, нуждается. Одним из них является постановка вопроса об отношении Пушкина к поэтам французского либертинажа.

Первым препятствием к анализу данной проблемы является отсутствие упоминаний об этих поэтах во всех известных нам текстах Пушкина. Казалось бы, на этом можно поставить точку и считать вопрос исчерпанным. Однако в настоящее время все более делается ясно, в какой мере рискованно отождествлять сознание поэта с корпусом дошедших до нас рукописей, и метод реконструкции все более входит в минимальный набор исследовательских приемов. Естественно, что одновременно поднимается вопрос о границах, отделяющих научную реконструкцию от досужих предположений.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 7. С. 112. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>2</sup> См.: Jakobson R. Questions de poétique. Paris, 1973. P. 186.

Прежде всего поставим вопрос о том, мог ли Пушкин ничего не слышать об этих основательно забытых даже во Франции начала XIX в. поэтах. Посмотрим под этим углом зрения источники, на которых основывались суждения Пушкина о французской литературе. Как показал Б. В. Томашевский, прежде всего здесь следует назвать Буало.

Вторая песнь «Поэтического искусства» — произведения, которое Пушкин неоднократно перечитывал и цитировал, — содержит следующие стихи:

Но пусть не вздумает бесстыдный рифмоплет  
Избрать всеевышнего мишенью для острот:  
Шутник, которого безбожье подстрекает,  
На Гревской площади печально путь кончает<sup>3</sup>.

Во французском оригинале стих о шутнике, подстрекаемом безбожием, звучит более определенно:

A la fin tous ces jeux, que l'Atheisme élève  
Conduisent tristement le Plaisant à la Greve<sup>4</sup>.

Вряд ли Пушкин, даже если он до того ничего не слыхал о поэзии либертинажа, не заинтересовался вопросом, каких именно поэтов-атеистов, шутников, кончающих свой век на эшафоте, имеет здесь в виду Буало. Если этот вопрос у него возникал, то ответы он мог найти у того же Буало. К этим стихам издатель их в середине XVIII в. дал пояснение: «За несколько лет до того один молодой человек, прекрасно одаренный, по имени Пти, напечатал богохульные песни подобного рода. Он был судим, и его приговорили к повешению и сожжению»<sup>5</sup>.

Это указание не было единственным. В знаменитой первой сатире Буало внимание Пушкина должны были привлечь стихи:

Avant qu'un tel dessein m'entre dans la pensée  
On pourra voir la Seine a la Saint Jean glacée,  
Arnauld à Charenton devenir Huguenot.  
Saint-Sorlin Jansenist et Saint-Pavin bigot<sup>6</sup>.

Смысл этих стихов тот же комментатор пояснил так: «Антуан Арно, доктор Сорбонны, опубликовал превосходный труд против кальвинистов, Жан Демаре де Сен-Сорлен (...) писал против монахов Пор-Руаяля и, следовательно, был весьма далек от янсенизма; Сангел де Сен-Павен, знаменитый либертинец, ученик Теофия, так же как Барро, Бардувиль и некоторые другие»<sup>7</sup>. Таким образом, и вождь этой группы Теофиль де Вио, и его ученики были названы поименно.

Б. В. Томашевский, указав, что пушкинская характеристика Вийона восходит непосредственно к Буало, процитировал начало поэмы «Монах» (1813):

<sup>3</sup> Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 74.

<sup>4</sup> Les œuvres de M. Boileau. Despreaux avec des éclaircissements historiques. A Paris, MDCCXL. T. I. P. 284.

<sup>5</sup> Ibid. («За несколько лет до того»). — Клод Ле Пти был сожжен в 1662 г., а Буало опубликовал «Поэтическое искусство» в 1674 г.).

<sup>6</sup> Ibid. Р. 16. «Прежде чем этот умысел придет мне в голову, можно будет увидеть в Иванов день лед на Сене, Арно сделается гугенотом, Сен-Сорлен — янсенистом, а Сен-Павен — святошней».

<sup>7</sup> Ibid. Р. 17.

А ты, поэт, проклятый Аполлоном,  
Испачкавший простенки кабаков,  
Под Геликон упавший в грязь с Вильоном (I, 9).

Исследователь заключает: «Так Пушкин характеризовал русского поэта-порнографа Баркова»<sup>8</sup>. Б. В. Томашевский не обратил, однако, внимания на то, что вся характеристика Баркова — вольный перевод из того же Буало, где она относится к известному поэту-либертину Сен-Аману:

Ainsi tel autrefois qu'on vit avec Faret  
Charbonner de ses vers les murs d'un cabaret...<sup>9</sup>

Приведем перевод Тредиаковского, так как эти стихи у него переданы точнее, чем у всех последующих переводчиков:

Так некто преж сего, с Фаретом в буйстве смелом  
Чертит стих на стенах как углем, так и мелом<sup>10</sup>.

Тредиаковский ясно знал, к кому относятся эти стихи, знал и репутацию Сен-Амана, поэтому добавил: «буйство смелое» — либертинаж. Точный же перевод стиха: «Пачкал стены кабака» — прямо ведет к юношеской поэме Пушкина. Таким образом, можно считать доказанным, что Пушкин сознательно применил в 1813 г. к Баркову стихи, относившиеся у Буало к Сен-Аману. Из этого можно заключить, что мир либертинской поэзии не был ему чужим уже в самые ранние годы его творчества. Если к этому добавить, что в поэзии того же Буало он находил упоминания и Тристана л'Эрмита, то весь круг интересующих нас поэтов можно считать наверняка ему известным.

У вопроса есть еще одна сторона: комментатор Буало, поясняя строки о поэте, которого вольнодумство привело на Гревскую площадь, назвал только Клода Ле Пти. Однако вряд ли этот вопрос мог оставить Пушкина безучастным, и он, конечно, мог без труда узнать, что этот поэт-либертинец не был единственной жертвой фанатизма: сожжен был Шоссон, мужественному поведению которого на эшафоте Ле Пти посвятил стихи; был сожжен поэт Этьен-Дюран; приговорен к сожжению вождь либертинцев Теофиль де Вио (оно было заменено длительным тюремным заключением и изгнанием, в котором он вскоре умер, однако из окна своей камеры он мог видеть, как его чучело жгут на эшафоте); при загадочных обстоятельствах был убит юный поэт-вольнодумец Франсуа Мольер д'Эссертин. Наконец, за всеми этими именами вставала мученическая тень Ванини.

Пушкин не мог этого не знать, так как рассмотренная сторона дела неоднократно всплывала в сочинениях «перечитанного» им «всех боле» Вольтера. Имя иезуита отца Франциска Гарасса, гонителя Теофия и непосредственного виновника его гибели, стало под первом Вольтера нарицательным для фанатика — душителя мысли. Вольтер упоминает его в резких выражениях в «Философском словаре» и в письмах к Даламберу. В «Башне Вкуса» выведен «досточтимый отец Гарассус», «монах в черном», который так себя характеризует: «Я проповедник лучше, чем Бурдалу, т. к. никогда Бурдалу не заставлял жечь книг». «Подите прочь, брат Гарассус, сказала ему Критика, подите прочь, варвар, изыдите из

<sup>8</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 99.

<sup>9</sup> Les œuvres de M. Boileau. T. I. P. 263.

<sup>10</sup> Сочинения Тредиаковского. Спб., 1849. Т. I. С. 28.

Башни Вкуса, новый визигот, оскорбивший то, что я вдохновляла»<sup>11</sup>. Трудно представить себе, чтобы Пушкин, бесспорно читавший эти и другие высказывания Вольтера по остро волновавшему его вопросу, не заинтересовался более детально судьбами преследуемых поэтов и их творчеством. После всего сказанного предположить определенную меру знакомства Пушкина с творчеством поэтов-либертинцев не будет слишком смелым.

Вернемся, однако, к монологу барона. В двух стихах Пушкин сумел исключительно точно изложить целостную философскую концепцию — концепцию эпикурейства. Существование богов не отрицается. Однако боги не вмешиваются в ход земных дел, управляемых слепой судьбою, а пребывают в глубоком покое, блаженном бездействии. Они спят сном потенциальной мести и, не участвуя в людской суете, являются людям образец для подражания.

Эта концепция была усвоена Теофилем и его учениками, которые, как и их общий наставник Ванини, не были ни атеистами, ни материалистами, а представляли собой эпикурейцев-скептиков, бросавших и своими речами, и своими стихами, и своим поведением вызов официальной конфессии. Слова барона звучат как прямые цитаты из этой поэзии, и цитатами их признать нельзя лишь потому, что подобные мысли в очень сходных выражениях встречаются почти у всех поэтов данной группы.

Прежде всего здесь следует назвать самого Теофиля, который в программной «Элегии к одной dame» писал о боге:

Celui qui dans les coeurs met le mal ou le Bien  
Laisse faire au destin sans se mesler de rien<sup>12</sup> —

т. е. «Тот, кто вложил в сердца зло и добро и все предоставил судьбе, ни во что не вмешиваясь». У Теофиля мы находим и важную для нас замену монотеистического бога эпикурейскими богами. Отрицая в принципе самое идею Провидения, Теофиль исключительно точно определяет различие между концепциями божественной воли и судьбы: бог всегда имеет выбор и возможность проявить волю — судьба действует автоматически. В стихах, пронизанных иронией и скепсисом, он так выразил эту мысль:

Pour trouver le meilleur il faudroit bien choisir,  
Ne crois point que les dieux si pleins de loisir<sup>13</sup> —

т. е. «Чтобы избрать лучшее, надо хорошо выбирать, но я не думаю, чтобы боги имели для этого достаточно досуга».

О богах (вместо единого бога) говорили и ренессансные предшественники либертинцев. Так, на рубеже XVI и XVII вв. неизвестный автор эпиграммы писал:

Ne sçay-tu pas que ce bas monde roule,  
Jouet des dieux tout ainsi qu'une boule (...)?<sup>14</sup>

т. е.: «Разве ты не знаешь, как вертится сей мир и что боги играют этой игрушкой, как мячом?»

<sup>11</sup> Voltaire. Oeuvres complètes. Société littéraire typographique, 1795. T. 12. P. 164—165.

<sup>12</sup> Oeuvres de Théophile / Ed. par Alleaume. Paris, 1856. T. 1. P. 216.

<sup>13</sup> Ibid. P. 242.

<sup>14</sup> Цит. по: Adam A. Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620. Genève, 1966. P. 132.

Таким образом, Пушкин наделяет барона, который еще рыцарь, философией эпикурейца (либертина для него — явно ренессансное явление). Однако тут же совершается знаменательная подмена: в такой мере, в какой гигантское властолюбие человека Возрождения трансформируется у барона в ростовщичество и скупость, эпикурейские боги, блаженствующие в мощном бездействии, заменяются золотыми монетами — богом нового времени.

Слова барона — анахронизм, если считать, что поэт хотел дать предельно конкретное историческое время (Г. А. Гуковский даже установил, во время правления какого из бургундских герцогов происходит действие<sup>15</sup>). Однако при таком взгляде обнаружится много и других анахронизмов. Так, если действие происходит, как полагают сторонники точного хронологического приурочивания пьесы, в первой половине XV в., то о каком «дублоне старинном» может идти речь? Дублон — испанская монета, впервые введенная Карлом V в XVI в. А как с этой точки зрения быть с явно не бургундским именем Иван, которое Пушкин дал слуге Альбера? Видимо, в задачу Пушкина входило создание не точно приуроченной исторической зарисовки, а обобщенной картины столкновения рыцарской эпохи и нового времени. При этом оба культурных массива предстают в противоречии между высокой установкой и искаженно-преступной реализацией. Альбер, исходя из идеалов рыцарской чести, приходит к вызову отца на дуэль и фактическому отцеубийству. Барон прокламирует идеи моши, властолюбия, неукротимых желаний, свойственные человеку Возрождения, вольнодумство и эпикурейский эгоизм либертина, но на практике философия наслаждения превращает его в «пса цепного», «алжирского раба» своих денег. Боги Теофиля спят в глубоких небесах, а человек должен, следуя им и Природе, наслаждаться любовью, чувственными удовольствиями и неучастием в человеческих злодействах здесь, на земле. На практике же золотые дублоны, как боги, спят в сундуках, а их владелец отдан на жертву всем разрушительным страстиам нового времени.

Тема «Пушкин и поэты-либертинцы» далека еще от решения. Для того чтобы она могла быть поставлена в полном объеме, необходимо изучить связи этой традиции с русской поэзией XVIII в. Так, можно предположить прямое знакомство Баркова со сборниками типа «Parnasse satirique» (1662), напрашивается параллель между знаменитой «Одой» Теофиля и «одами вздорными» Сумарокова. Однако для постановки темы сказанного, кажется, довольно.

<sup>15</sup> См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 315.

## К проблеме «Пушкин и переписка аббата Гальяни»

30 сентября 1826 г. Бенкendorф написал Пушкину письмо, в котором писал: «Его императорскому величеству благоугодно, чтобы вы занялись предметом о воспитании юношества<sup>1</sup>. Распоряжение это «имело характер политического экзамена»<sup>2</sup>. Пушкин был поставлен в исключительно щекотливое положение: с одной стороны, он отлично понимал, чего от него требуют (недаром он говорил Вульфу позже: «Мне бы легко было написать то, чего хотели»), с другой — считал, следя тому же источнику, что «не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро»<sup>3</sup>. Последнее означало, что Пушкин не расстался еще с надеждой влиять на правительство, а это требовало компромиссных форм выражения: собственным мысли приходилось облекать в слова, которые вызвали бы сочувствие Николая I. Да и сами мысли приходилось отбирать. Можно не сомневаться, что, когда в декабре 1834 г. на балу у Е. М. Хитрово он развивал перед великим князем Михаилом Павловичем свои мысли о воспитании и «успел высказать ему многое» (ХII, 3335), Пушкин не был так осторожен, как в записке «О народном воспитании», хотя цель была сходной («Дай бог, чтоб слова мои произвели хоть каплю добра!» — ХII, 335).

Пунктом, который был важен для собственных убеждений Пушкина в этой области и одновременно мог произвести благоприятное впечатление на правительство, был вопрос о подавлении домашнего образования в России. Его Пушкин и поставил в центр своей записи. Разговаривая с Вульфом, он одновременно подчеркнул это как свою заслугу и как примирительный жест в сторону правительства, хотя и не достигший цели: «Однако я между прочим сказал, что должно подавить частное воспитание. *Несмотря на то* (курсив мой. — Ю. Л.), мне вымыли голову»<sup>4</sup>.

Настойчивость, с которой Пушкин обращается к этому тезису, может быть объяснена. Всякое размышление о воспитании, связанное с подведением итогов того общественного развития, которое получило свое завершение на Сенатской площади 14 декабря 1825 г., в конечном счете обращалось к оценке педагогических идей Руссо. От Карамзина как автора «Моей исповеди» до Герцена и Достоевского вопрос этот неизменно приобретал именно такой поворот. Критика Руссо с его идеей домашнего воспитания объединяла в 1826 г. всех. Однако надо было найти в этих рамках такую позицию, которая не сливалась бы с официальной.

Заказанную ему записку Пушкин писал в Михайловском. В михайловской библиотеке его находилась книга, которую всего за несколько

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 298. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>2</sup> Примечания Б. В. Томашевского к записке «О народном воспитании» || Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7. С. 462.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 416.

<sup>4</sup> Там же.

месяцев до этого он прочитал с увлечением. Это были письма аббата Гальяни<sup>5</sup>.

Гальяни, которого Пушкин с основанием включал в «энциклопедии скептической причот» (III, 219), друг Дидро, Гольбаха, Гельвеция, г-жи Эпине, был мастером эпистолярного жанра. Письма его, изданные в 1818 г., пользовались широкой популярностью в литературных кругах начала 1820-х гг. Они обсуждаются, упоминаются, цитируются в письмах Карамзина, Дмитриева, Вяземского, А. И. Тургенева<sup>6</sup>.

Пушкин прочел письма Гальяни внимательно и запомнил прочно. Вместе с тем он мог рассчитывать, что люди типа Вяземского тоже помнят их текст настолько хорошо, что могут понять любой намек на них с полуслова. В письме от 10 июля 1826 г. он писал Вяземскому: «Напиши нам его (Карамзина. — Ю. Л.) жизнь, это будет 13-й том Русской Истории; Карамзин принадлежит истории. Но скажи все: для этого должно тебе иногда употреблять то красноречие, которое определяет Гальяни в письме о цензуре» (XIII, 286). Никаких сомнений в том, что Вяземский поймет, что речь идет о письме г-же Эпине от 24 сентября 1774 г., у Пушкина не было<sup>7</sup>. Позже, в 1834 г., он, конечно не справляясь с книгой, по памяти точно процитировал в письме жене: «Ради бога; берегись ты. Женщина, говорит Гальяни, est un animal naturellement faible et malade. Какие же вы помощницы или работницы?» (XV, 182)<sup>8</sup>.

До сих пор не было отмечено, что тезис о необходимости подавить домашнее воспитание Пушкин нашел у Гальяни, что было естественно; это была самая свежая критика идей Руссо, которую он читал. А кроме того, во-первых, эта критика исходила из лагеря просветителей и, во-вторых, была изложена в столь парадоксальной форме, что ее можно было истолковать как защиту охранительных начал. Не случайно

<sup>5</sup> Correspondance inédite de l'abbé Ferdinand Giliani Conseiller du Roi pendant les années 1765 à 1783 avec M<sup>me</sup> d'Epinal, le baron d'Holbach, le baron de Grimm, Diderot et autres personnages célèbres de ce temps (...) Paris, 1818. T. 1—2.

<sup>6</sup> Карамзин спрашивал Дмитриева: «Читал ли ты Correspondance de Galiani? Он был очень умен в многих отношениях, и гораздо умнее, гораздо плутоватее наших либералистов». Однако сам же замечал: «Галиани сказал о Неаполе: On ne craint ici la justice, mais on craint l'in justice» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Спб., 1866. С. 251—252).

<sup>7</sup> В этом письме говорилось: «Боже вас сохрани от свободы печати, проведенной с помощью правительственного декрета. Ничто более этого не способствует одичанию нации, уничтожению вкуса, порче красноречия и всех способностей. Знаете ли вы мое определение того, что такое высшее ораторское искусство? Это — искусство сказать все и не попасть в Бастилию в стране, где запрещено говорить всем» (Correspondance inédite... Т. 2. Р. 302). Б. Л. Модзалевский, комментируя письма Пушкина, замечает: «Что хотел выразить Пушкин, говоря «скажи все» — догадаться трудно» (Пушкин. Письма. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 169). Между тем очевидно, что речь может идти только о «Записке о древней и новой России» и конфликте Карамзина с Александром I в 1819 г. и о том, что какие-то сведения о «Записке...», а возможно, и о «Мнении русского гражданина» у Пушкина в этот период уже были.

<sup>8</sup> Цитата из диалога «Les femmes», помещенного в конце второго тома: Le marquis. Comment définissez-vous les femmes?

Le chevalier. Un animal naturellement faible et malade.

(Correspondance inédite... Т. 2. Р. 335).

(Перевод: Маркиз. Как определите вы женщин?

Шевалье. Животное, от природы слабое и больное.)

Карамзин, читая Гальяни, «бранил его только за цинизм»<sup>9</sup>, а Я. Грот простодушно полагал, что Гальяни «был враг гражданской свободы и независимой печати»<sup>10</sup>. Свои воззрения на воспитание Гальяни изложил в письме г-же Эпине от 4 августа 1770 г. Прямо полемизируя с Руссо, он считает целью воспитания формирование не идеального, а реального гражданина, приспособленного к существованию в тех условиях, которые ему предлагает современное общество. Условия эти основаны на жестокости и неравенстве. Поэтому цель воспитания «может быть сведена к двум пунктам: научить выносить несправедливость и научить терпеть огорчения»<sup>11</sup>. Общественное воспитание можно уподобить дрессировке животного. Исходя из этого положения, Гальяни защищает педагогический парадокс: «Воспитание должно ампутировать таланты и подрезать им ветви: если это не будет делаться, вы будете иметь поэтов, импровизаторов, храбрецов, художников, забавников, оригиналов, которые развлекают других, а сами умирают с голода, не будучи в силах заполнить вакансии, существующие в общественном строе»<sup>12</sup>. Следовательно, заключает Гальяни, «правила воспитания весьма просты и кратки: в республике нужно менее воспитывать, чем в монархии, а в деспотии следует содержать детей в сералях, хуже чем рабов и жен».

Однако весь этот ход рассуждения оказывается парадоксом, который надо понимать и прямо противоположным образом: частное воспитание ставит ребенка лицом к лицу со взрослыми, а общественное — со сверстниками. Поэтому «общественное воспитание ведет к демократии, а воспитание частное и домашнее — прямая дорога к деспотизму. Никаких коллежей нет ни в Константинополе, ни в Испании, ни в Португалии»<sup>13</sup>.

Такая парадоксальная позиция лучше всего давала возможность Пушкину высказать свои убеждения и одновременно «сделать добро», внушая правительству благие мысли. Пушкин, как и Гальяни, требует педагогического реализма и отстаивает, с этой точки зрения, идею упорядочения общественного воспитания: «Нечего колебаться: во что бы то ни стало должно подавить воспитание частное» (XI, 44). Однако, как и у Гальяни, у него оказывается, что это — путь в противоположном от деспотизма направлении: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное; ребенок окружен одними холопами, видит одни гнусные примеры, своевольничает или рабствует» (XI, 44).

Записка «О народном воспитании» — документ большой сложности: в нем переплелись глубокие убеждения автора и соображения тактики в исключительно трудных и самому поэту неясных еще условиях. Свести этот документ к какому-либо одному источнику было бы крайне неосторожно. Однако выявление тех импульсов, которые воздействовали на Пушкина, когда он в Михайловском 15 ноября 1826 г. обдумывал, как изложить свои воззрения для столь необычного читателя, необходимо.

<sup>9</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 252.

<sup>10</sup> Там же. С. 155.

<sup>11</sup> Correspondance inédite... Т. I. Р. 128.

<sup>12</sup> Ibid. Р. 129.

<sup>13</sup> Ibid. Р. 130.

## Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн»

(Почему Стендаль назвал свой роман  
«Красное и черное»?)

Вопрос, поставленный в подзаголовке настоящей заметки, представляет собой не только научную проблему, но и название известной статьи Б. Г. Реизова, посвятившего этому вопросу обширное и остроумное разыскание. Начав с указания на то, что «критики до сих пор теряются в догадках»<sup>1</sup> по этому поводу, Б. Г. Реизов закончил свое эрудированное исследование, представляющее свод всех когда-либо высказанных по этому поводу соображений, пессимистическим размышлением, фактически означающим, что ответа на поставленный в заглавии вопрос нет, да и искать его нецелесообразно: «Уже то обстоятельство, что название вызвало столько различных толкований, далеких от замысла автора, говорит о суггестивности названия. Оно вызывает ассоциации различного свойства, связанные с эмоциональными тонами и идеейной основой романа. В «красное» и «черное» можно вкладывать любой смысл...»<sup>2</sup>

Кроме известного чувства неудовлетворения, которое оставляет подобный вывод, он вызывает еще и вопрос: как можно говорить о толкованиях, «далеких от замысла автора», если замыслы автора нам неизвестны? Ведь сам Б. Г. Реизов отводит как недостойное внимания высказывание Стендадля: «красное» означает, что если бы Жюльен родился раньше, он был бы солдатом, но в это время он должен был надеть на себя сутану, отсюда «черное», хотя слова автора пересказаны нам его ближайшим другом Д. Форгом<sup>3</sup>. При этом Б. Г. Реизов не берет под сомнение добросовестность или осведомленность мемуариста, а дезавуирует его свидетельство справкой об отсутствии во французской армии красных мундиров, как известно, бывших в эпоху наполеоновских войн признаком англичан. Исходя из этого соображения, Б. Г. Реизов считает, что многочисленные авторы, отнесшиеся к свидетельству Д. Форга с доверием, ошибались. В этом случае придется признать, что замысел автора нам неизвестен.

Представляется, что свет на вопрос может пролить следующее соображение, упущенное из виду исследователем: заглавие «Красное и черное», которым Стендаль заменил первоначальное «Жюльен», представляет собой цитату-отсылку к тексту «Тристрама Шенди» Стерна. Здесь в истории Лефевра читатель находил спор о сравнительных достоинствах военной и духовной карьеры, причем каптран Трим утверждал, что священники отличаются от солдат лишь лицемерием.

«Вот этого не следовало говорить, Трим, — сказал мой дядя Тоби, — ибо один Господь знает, кто лицемер и кто нет (...). А тем временем, Трим, мы можем быть уверены, для нашего успокоения, — продолжал мой дядя Тоби, — что Всевышний Бог настолько добрый и справедливый правитель

<sup>1</sup> Реизов Б. Г. Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и Черное»? // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 170.

<sup>2</sup> Там же. С. 186.

<sup>3</sup> Там же. С. 173.

мира, что, если мы только исполнили в нем свои обязанности — никто не станет и спрашивать, сделали ли мы это в красных мундирах или в черных кафтанах<sup>4</sup>.

Стендаль, конечно, читал «Тристрама Шенди» в подлиннике. Однако его внимание к этим строкам могло быть обновлено четырехтомным полным собранием сочинений Стерна во французском переводе, появившимся в Париже в 1825 г., незадолго до начала работы над «Красным и Черным». Во французском переводе интересующее нас место звучало так: «...Dieu est un maître si bon et si juste, que, nous avons tousjours fait notre devoir sur la terre, il ne s'informera pas si nous en sommes acquittés en habit rouge ou en habit noir»<sup>5</sup>.

Таким образом, слова Стендаля, переданные его другом, заслуживают внимания. А ссылка на цвет мундиров французской армии прямого отношения к делу не имеет, так как у Стендаля речь идет не о какой-либо реальной форме обмундирования, а о литературной ассоциации.

Однако выяснение источника загадочного заглавия романа позволяет также привлечь внимание к мало изученной проблеме отношения Стендаля к стернианской традиции. В «Тристраме Шенди» так же, как и в романе Стендаля, сквозной темой является сопоставление черной рясы Йорика и красного мундира дядюшки Тоби. Однако всепроникающая ирония Стерна в равной мере распространяется и на проповеди первого, и на игрушечную крепость второго. Идея иллюзорности любой деятельности, лежащая в основе взгляда английского романиста, сменяется у Стендаля мыслью о призрачности любого поприща в позорный момент истории. Стендаль не полемизирует со Стерном — он помнит о нем и рассчитывает на такую же память в читателе.

Но именно здесь проявился глубокий разрыв Стендаля со своим временем: читатель (и критик) 1830-х гг. вычеркнул XVIII в. и его уроки из своей культурной памяти. Намек остался не понятым ни современной Стендалю литературой, ни ее исследователями.

1985

<sup>4</sup> Стерн Л. Тристрам Шенди. Спб., 1892. С. 384.

<sup>5</sup> Oeuvres complètes de L. Sterne, traduit de l'anglais par ut société de gens de lettres. Paris, 1825. T. 2. P. 163.

## К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи

Изучение устной речи прошлого встречает ряд трудностей, среди которых первое место занимает проблема источников. Поскольку материалом изучения языка исторических эпох являются письменные документы, сама возможность анализа устной речи приходит в парадоксальное противоречие с природой доступных текстов. Конечно, многое может дать вычленение источников, по тем или иным причинам относительно близких к строю устной речи, а также анализ письменных документов под специфическим, реконструирующим углом зрения. Однако вопрос следует ставить с другого конца, начиная с определения той культурной функции, которую несла устная речь в системе языковых коммуникаций той или иной эпохи.

Для русской культуры начала XIX в. характерно, как и, в общем, для большинства культур эпохи письменности, отождествление графической закрепленности с авторитетностью. Все обладающие высокой общественной ценностью сообщения закрепляются в письменной форме. Даже там, где тексты получают общественную реализацию в устной форме (ответственные выступления государственного значения, например речи Александра I перед варшавским Сеймом или церковные проповеди), они представляют собой устно произносимые письменные тексты, поскольку весь строй используемых в них языковых средств почертнут именно из письменных структур, а наложение на языковые нормы риторических приводит к гиперструктурированию именно письменного начала. Да и реально эти речи сначала пишутся, а затем читаются или выучиваются наизусть.

Высокая престижность письменного языка объясняет его агрессию в область «устности». Человек романтической эпохи стремится вести «историческое» существование. Простая бытовая жизнь отступает на задний план перед бытием для истории. Однако в те минуты, когда он приписывает себе достоинство исторической жизни, речь его переключается в письменный стиль и — более того — стиль высокой, торжественной письменности. Так, декабрист склонен заменить бытовой разговор высоким вещанием<sup>1</sup>. Не случайно Фамусов говорит о Чацком, что он «говорит, как пишет». Таким образом, в устном говорении могла проявляться ориентация на нормы письменной или устной речи, что зависело от того стиля поведения, который культивировался в данном социуме как норма. Торжественное, государственное, историческое поведение выдвигало на передний план ориентацию на письменную речь, которая активно проникала в устное говорение, становясь нормой и моделью всякого «правильного» языкового общения. В тех же коллективах, в которых господствовала ориентация на интимность отношений, тесную кружковую замкнутость, обособленность избранных и деритуализованность поведения, устная речь приобретала авторитетность и письменная моделировалась по ее образцу.

<sup>1</sup> См. статью «Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)» в первом томе настоящего издания.

Тяготение к устной речи явно проявлялось в коллективах, тяготевших к закрытости и эзотеризму, в противоположность публичности, официальности и прозелитизму, которые активизировали письменно-риторическую норму.

Культивирование антиофициальности, тесного дружеского кружкового общения было свойственно в пушкинскую эпоху определенным кругам офицерства, что в государственном отношении противостояло аракчеевщине, а в бытовом делило время на две половины: «царей науку» — ежедневную муштру строевых учений и парадов, с одной стороны, и веселое время кутежей «на распашку» в дружеском кругу, с другой. Тон поведения в Александровское время задавала гвардия, в которой господствовало два типа поведения. «В Кавалергардском, Преображенском и Семеновском полках господствовал тогда особый дух и тон. Офицеры этих полков принадлежали к высшему обществу и отличались изяществом манер, утонченностью изысканностью и вежливостью в отношениях между собою (...). Офицеры же других полков показывались в обществе только по временам и, так сказать, налетами, предпочитая жизнь в товарищеской среде, жизнь на распашку. Конногвардейский полк держался нейтрально, соблюдая смешанные обычай. Но зато лейб-гусары, лейб-казаки, измайловцы, лейб-егеря жили по-армейски и следовали духу беззаботного удальства (...). Уланы всегда сходились по-братьски с этими последними полками, но особенно дружили они с флотскими офицерами»<sup>2</sup>.

Кружковая офицерская жизнь не только была отмечена поэзней товарищества, удальства и бесшабашности, но и по пронизывавшему ее духу неофициальности, дружеского равенства и ненависти к формализму не лишина была известного налета либерализма. Царь и Аракчеев относились к ней с нескрываемыми неприязнью и подозрительностью, но большинство прошедших боевую службу военачальников под рукой ей покровительствовало. Либеральный душок неофициальности проявлялся в характере неологизмов языка этих кружков. Так, Закревский в 1816 г., как сообщал в 1826 г. доносчик Николаю I, в тесном кружке офицеров говоривал: «Скидайте глупости! — означало «шлаги»; были ли на дурачестве? — на учении»<sup>3</sup>. Цитата эта прямо вводит нас в лингвистический аспект проблемы.

Кружковое поведение влекло за собой возникновение кружковых диалектов. Вяземский не случайно говорил о «гвардейском языке»<sup>4</sup> 1820-х гг. Характерной особенностью таких кружковых языков является использование речи в делимитативной ее функции: по языку отличают «своих» от «чужих», и сами языковые средства начинают распадаться на «наши» и «их». В устной речи это приводит к поискам эквивалентов кавычек, что может достигаться с помощью интонации (саркастической, отстраненно официальной и т. п.)<sup>5</sup>. Отсюда — расцвет неологизмов,

<sup>2</sup> Крестовский В. История лейб-гвардии уланского его величества полка. Спб., 1878. С. 30.

<sup>3</sup> Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование. Спб., 1903. Т. 1. С. 326.

<sup>4</sup> Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110.

<sup>5</sup> Так, например, наблюдение, сделанное в начале XX в. о языковом поведении старообрядцев, свидетельствовало, что иностранные слова ими систематически употреблялись в функции «чужой речи»: «Не вошедших в совершенное и обыкновенное употребление слов иностранных он (старообрядец. — Ю. Л.) чуждается и, если употребляет, то с какого-то рода пренебрежением и всегда с прибавкою слов: «как его что-ли» и пр. т. п. Например: «Взял я подряд в городе делать, как его,

особенно в тех сферах, которые оказываются в данном кружке наиболее социально значимыми, и смешение значений: семантика общезыковых лексических единиц сдвигается так, что за пределами данного кружка становится непонятной. Кружковый язык имеет тенденцию превратиться в язык тайный. Отсюда обратная тенденция: человек, находящийся за пределами эзотерического коллектива, сталкиваясь с непонятным текстом, склонен подозревать опасность, говоря, у него развивается комплекс «недопущенности», заставляющий его видеть в существовании закрытого для него мира личные угрозу и оскорблени. Именно этот комплекс подсказал Петру I указ, по которому всякое писание в запертой изнутри комнате считалось государственным преступлением, а гоголевскому Поприщину продиктовал слова: «Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ (...). Хотелось бы заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отворенную дверь»<sup>6</sup>.

В николаевскую эпоху этот страх перед непонятным языком, за которым почти всегда слышится завистливое желание проникнуть в круг избранных, породил многочисленные доносы. Так, отставной гусарский поручик князь П. Максудов доносил властям в январе 1826 г., что подслушал на Невском проспекте «подозрительный разговор по-французски». Не будучи в состоянии задержать говорящих, он буквально записал их речи. Подозрительность заключалась именно в непонятности (ему), ибо лихой поручик признавался Николаю I, что «много забыл сей язык, а потому и писал российскими буквами оный». Разговор был такой: «Дъябль ампорт сэт терибл мома; пур малиориозъ боњ жансъ пуркуа не па атандръ жюска тель тан кантъ тутъ ле фамиль деве кондюир лекоръ тю се. 2-й: Пуркуа она депеше, она саве ту са. 1-й: Ме вуй. 2-й: Қессе а презан ресте. 1-й: Грас адис — пятетерь онъ фанира дань сеть танъ, он не па анкор при ту»<sup>7</sup>.

Связь между кружковым эзотеризмом языка и конспиративной тайнописью и тайноречью в последекабрьский период приводила к опасному смешению, и Жуковский, обеляя «Арзамас» от наветов, вынужден был объяснять властям: «Никто бы не поверил, что можно было собираться раз в неделю для того только, чтобы читать галиматю! Фразы, не имеющие для постороннего никакого смысла, показались бы тайными, имеющими свой ключ, известный одним членам»<sup>8</sup>.

---

сквер, что ли так какой у них» (*Действия Нижегородской губернской Ученой архивной комиссии*. Нижний Новгород. 1910. Сб. 9: В память П. И. Мельникова. С. 260). В «Войне и мире» Толстого в речи Билибина знаком чужой речи — адекватом кавычек — будет переход на русский язык: «Серendant, mon cher (...), malgré la haut eslime que je professe pour le «православное российское воинство», j'avoue que votre victoire n'est pas des plus victorieuses.

Он продолжал все так же на французском языке, произнося по-русски только те слова, которые он презрительно хотел подчеркнуть. (...) Voulez-vous, mon cher: ура! за царя, за Русь, за веру! Tout ça est bel et bon (...). On dit, le православное est terrible pour le pillage» (*Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 190—193*).

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1938. Т. 3. С. 199.

<sup>7</sup> Шильдер Н. К. Указ. соч. С. 542.

<sup>8</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Слб., 1902. Т. 10. С. 21 (курсив мой. — Ю. Л.). В какой мере в дни, когда восстание на Сенатской площади вызвало испуг средней дворянской массы и взрывы благонамеренного доносительства, «непонятное» отожествлялось с «крамольным», свидетельствует донос, который подал на самого себя чиновник А. Розанов. Некогда он служил в Изюмском полку, и в 1818 г. командир полка прислал ему железный перстень, вычеканенный в честь

«Гвардейский язык» — своеобразное явление устной речи в начале XIX в. Общая функция его определяется местом, которое занимала гвардия в культурной жизни Александровской эпохи. Это не «зверская толпа пьяных буйн» (Фонвизин) века Екатерины и не игрушка Николая I. Гвардия первой четверти XIX в. — средоточие образованности, культуры и свободолюбия, многими нитями связанная с литературой, с одной стороны, и с движением декабристов, с другой. Устная стихия речи бушевала в той части гвардии, в которой тон поведения задавался не Союзом благоденствия, не людьми типа Чаадаева или Андрея Болконского, а «Зеленою лампой», Бурцевым, Каверинным и поэзией Дениса Давыдова. Пушкинский Сильвио рассказывал: «В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцева, воспетого Денисом Давыдовым. Дуэли в нашем полку случались поминутно»<sup>9</sup>.

Это приводило к развитию арготизмов, обозначавших термины карточной игры и кутежа. Так, у уланов, по воспоминаниям Ф. Булгарина, кружок отчаянных картежников именовался «бессменный Совет царя Фараона»<sup>10</sup>. Командир лейб-уланского полка граф Гудович ввел выражение «сушить хрусталь» (пьянствовать) и «попотеть на листе» (играть в карты)<sup>11</sup>. Л. Толстой в «Двух гусарах» привел гусарское выражение для штосса: «любишь — не любишь»<sup>12</sup>.

Происходит характерная агрессия карточной терминологии в другие семантические области:

На сером кто коне **винтует**?  
Скажи мне Муза, что за франт,  
Собрав фельдфебелей толкует?  
Масловъ то славной адъютант<sup>13</sup>.

Знаменитый речетворчеством командир лейб-улан А. С. Чаликов (Чалидзе) называл своих офицеров «понтёрами» или «фонтёрами-понтёрами». Он же пустил поговорку «фонтёры-понтёры, дери-дёром», применявшуюся как призыв к деятельности самого различного рода (для частных социальных диалектов характерна агрессивная полисемия отдельных слов и выражений).

Вяземский вспоминал о другом авторе гвардейских неологизмов: «Одним из них (гвардейских полков. — Ю. Л.), кажется, конногвардейским, начальствовал Раевский (не из фамилии, известной по 1812 году). Он был (...) в некотором отношении лингвист, по крайней мере обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями,

---

«достопамятного дня освящения знамен георгиевских». Рассматривая в 1826 г. свою руку, украшенную непонятным знаком, А. Розанов засомневался, не принадлежит ли он, сам того не зная, к обществу злоумышленников, и обратился к Николаю I: «Всеавгустейший монарх! удостойте узреть милостиво на всеподданнейшую жертву усердия и изреките высочайшую волю вашу в разрешении сомнений недоумевающего о самом себе» (Каторга и ссылка. 1925. Кн. 21. С. 252—253).

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 69. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — книги и страницы.

<sup>10</sup> Булгарин Ф. В. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. Пб., 1846. Т. 2. С. 280.

<sup>11</sup> Крестовский В. Указ. соч. С. 28.

<sup>12</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 2. С. 268.

<sup>13</sup> Марин С. Н. Полн. собр. соч. // Летописи / Гос. лит. музей. М., 1948. Кн. 10. С. 70.

которые долго были в ходу и в общем употреблении, например: *пропустить за галстук, немного подшефе* (*chauffé*), фрамбуаз (*framboise* — малиновый) и пр. Все это по словотолкованию его значило, что человек лишился выпил, подгулял. Ему же, кажется, принадлежит выражение: *в тонком*, т. е. в плохих обстоятельствах. Слово *хрип* также его производство; оно означало какое-то хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насилиственностью хриплостью голоса<sup>14</sup>.

В связи с приведенной цитатой можно сделать некоторые наблюдения над механизмом образования неологизмов этого типа. Прежде всего, обращает на себя внимание фонетическая замена в выражении «подшефе» «о» на «е». Это свидетельствует о том, что французское слово произносилось не по правилам французской фонетики, не знающей редукции, а в соответствии с нормами русского произношения: «е» означает здесь сильно редуцированный звук — фактически произносилось «подшъфэ»<sup>15</sup>. Это соединение французского слова и русифицирующего произношения не случайно и уж во всяком случае не может быть отнесено за счет плохого владения нормами французского произношения. Напротив, именно в результате прекрасного владения ими нарушения в этой области могли производить тот комический эффект, который сопоставим с макаронизмом билибинской речи в «Войне и мире». «Гвардейский язык» обнаруживает принципиальный макаронизм, который, однако, имеет несколько иную природу, чем, например, в поэзии Долгорукова или Мятлева: это макаронизм на фонологическом, как в данном, или морфологическом уровнях. «Под-шефе» соединяет русский предлог «под» и французское *chauffé* по модели «под мухой». По аналогичной модели построено приписываемое Д. Давыдову (см.: «Решительный вечер гусара»): «А завтра — чорт возьми! как зюзя натянуся») «натянуться как зюзя». Этимология этого выражения неясна. Фасмер считает, что это, «вероятно, звукоподражание»<sup>16</sup>, и связывает с диалектными словами типа «зюзюка» — шепелявый человек. Однако если здесь и имеет место диалектная основа, то она, очевидно, включена в игру омонимами в связи с французским *sus* — сверх меры (ср. боевой клич: «sus à Геллеть» — «на врага!»).

По тому же типу строятся выражения, которые Гоголь считал «настоящими армейскими» «и в своем роде не без достоинства»<sup>17</sup>: «Руте, решительно руте! просто карта фоска»<sup>18</sup>. Чтобы оценить смысл этих

<sup>14</sup> Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110. Производное от «хрип» — «хрипун» для обозначения военного щеголя, затянутого в корсет, встречается в «Горе от ума» (с синонимами: «удавленник» и «фагот») и в «Домике в Коломне»;

У нас война. Красавцы молодые!  
[было: «Гвардейцы затяжные!», т. е. «затянутые в корсеты»]  
Вы, хрипуны (но хрип ваш приумолк),  
Сломали ль вы походы боевые?.. (V, 374)

«Хрипуны», «хрип», «сломать походы» — демонстративные военные жаргонизмы. Прибегнув к метафоре «литературная полемика — война», Пушкин насытил строфу лексикой «армейского языка».

<sup>15</sup> См.: Мокшенко В. М. «Шефе (подшофе)» // Русская речь. 1978. № 4. С. 147—149.

<sup>16</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1967. Т. 2. С. 110.

<sup>17</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В14 т. М.], 1952. Т. 12. С. 119.

<sup>18</sup> Там же. Т. 5. С. 89.

слов, надо помнить, что они вложены в уста Утешительного, того героя «Игроков», который разыгрывает гусара и цитирует Д. Давыдова. Слово «фоска» — «настоящее армейское» потому, что соединяет французское *fausse* и русский суффикс, вносящий фамильярность (возможно влияние итальянского *Fosco* — темный). По той же словообразовательной модели построен другой неологизм, тоже «настоящий армейский», в «Мертвых душах»: «Штабс-ротмистр Поцелуев (...) Бордо называет просто бурдашкой»<sup>19</sup>.

Макаронизм на фразеологическом уровне — записанное Гоголем «выражение квартального: Люблю деспотировать с народом совсем дезабилье»<sup>20</sup>.

Образцы выражений, почерпнутые из сочинений Гоголя, дают нам примеры лексики и фразеологии «гвардейского языка», но одновременно демонстрируют решительное изменение pragmatики: язык культурной элиты, построенный на каламбурной речевой игре и пронизанный самоиронией, переходя к николаевской армейщине, теряет элитарность и вливается в общеязыковой пласт фамильярной стилистики. Это отделяет «гвардейский язык» и от его наследника — армейского жаргона николаевских лет, и от его предшественника — языка «гвардии сержантов» екатерининской поры. Образец речи последних находим в комедии Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка», где гвардии сержант Затейкин выражается так: «...Она жа, так сказать, и прекрасна, ды по нашему, по-питерски емабль! то уж емабль (...). Ма пренесес, суете вы des apelcins?»<sup>21</sup>

Речь копиевских «гвардии сержантов» — еще разновидность щегольского языка XVIII в. (характерная деталь: «des apelcins», видимо, заимствование из языка немецких щеголей-галломанов: немецкая основа + французское окончание: по-французски апельсины: *des oranges*. Влияние немецкого *Modensprache* исключительно характерно для русских модников-галломанов XVIII в.). Языковое смешение здесь — результат низкой культурности. Между тем в «гвардейском языке» начала XIX в. мы сталкиваемся с сознательным языковым творчеством, языковой игрой, ориентированной на пародирование смеси «французского с нижегородским». Соединение несоединимых стилей, утонченности с простонародностью является здесь источником той индивидуальной выразительности и нестандартности языка, которая так ценится в эпоху романтизма. Гвардейские речетворцы: Кульев, Чаликов, Марин, упомянутый Вяземским Раевский, Д. Давыдов — люди высокой культуры и яркой индивидуальности. Выразительность и яркость языка Ф. Толстого-«американца» выделяла его в эпоху, которая не могла пожаловаться на бедность литературными талантами.

Однако спонтанно развивавшийся мир гвардейских и — шире — армейских диалектов, оказывая значительное воздействие как на устную речь современного им общества, так и на общественный статус устной речи как таковой, ее активность, в воздействии на языковые процессы за ее пределами имел существенные ограничения. Установка на устность, неоформленность требовала компенсаций, которые придавали бы данному языковому образованию устойчивость. Такую компенсацию давала устойчивость в организации коллектива, позволявшая создать традицию.

<sup>19</sup> Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 6. С. 65.

<sup>20</sup> Там же. Т. 11. С. 542.

<sup>21</sup> Цит. по: *Русская комедия и комическая опера XVIII в.* М.; Л., 1950. С. 516.

Этим механизмом устойчивости могла быть преемственность полковой традиции. Этой же цели могли служить дружеские кружки и объединения, создававшие ритуализованные формы общения, что придавало устойчивость коллективной памяти и позволяло создать языковую традицию.

Конец XVIII — начало XIX в. — время возникновения дружеских кружков, пародийных ритуалов и внутрикружковых языковых экспериментов. Можно сослаться на столы отдаленные по многим общественным параметрам кружки, как, с одной стороны, возникший еще в XVIII в. в Воронеже кружок Е. Болховитинова<sup>22</sup>, а с другой, кружок Милонова — Политковских в 1810-х гг. Наиболее ярким явлением в этом ряду должен быть назван «Арзамас».

Язык «Арзамаса» не изучен<sup>23</sup>.

«Арзамасские протоколы» — источник большой ценности. Однако было бы большой ошибкой сводить к ним и, даже шире, к пародийному ритуалу и связанному с ним осмейнию «Беседы...» сущность деятельности «Арзамаса». В повести Пушкина «Рославлев» Полина и ее подруга обсуждают московский обед, на котором «внимание гостей разделено было между осетром и *Mme de Staël*. «Ах, милая, — отвечала Полина, — я в отчаянии! Как ничтожно должно было показаться наше большое общество этой необыкновенной женщине! Она привыкла быть окружена людьми, которые ее понимают, для которых блестящее замечание, сильное движение сердца, вдохновенное слово никогда не потеряны; она привыкла к увлекательному разговору высшей образованности. А здесь (...) Боже мой!» (VIII, 1, 151). Карамзинисты придавали исключительно большое значение «разговору высшей образованности» в общей системе культуры. Именно на него они собирались ориентировать язык литературы. Однако именно этого — культуры салонной устной речи, светского красноречия, утонченного метафизического диалога — в России не было. «Арзамас» призван был стать устной академией вкуса, где в непринужденной беседе рождалась бы традиция культурно-значимого разговора, а звучащая речь возводилась бы в ранг искусства. Пародии и шутки должны были бы создать атмосферу непринужденности, галиматья придавала оттенок эзотеризма, отгороженности от непосвященных, таинства, в котором нуждался этот кружок, чтобы чувствовать себя избранной элитой служителей изящного, но главный смысл заключался в утонченной и просвещенной беседе. Устная речь делалась моделью культуры как

<sup>22</sup> Шмурло Е. Митрополит Евгений. Спб., 1888. С. 179—180.

<sup>23</sup> Единственная прямо посвященная этому вопросу работа В. С. Краснокутского «О своеобразии арзамасского «наречия» (в сб.: *Замысел*, труд, воплощение. М., 1977) лишь заглавием относится к теме: автор не понимает различия между тематикой арзамасского разговора и языковой природой принятого в обществе «наречия», посвящая свои усилия лишь первому вопросу. Но и те вопросы, которые попадают в поле зрения В. С. Краснокутского, решаются им без должной осторожности. Так, например, на основании спорного сближения нескольких слов он усматривает в истории забеременевшей полуумной пастушки из «Истории села Горюхина» «намек на поэтессу Бунину» (Указ. соч. С. 21), не ставя вопроса о том, была ли для Пушкина в 1830 г. актуальна литературная борьба с «Беседой...» и как выглядели бы этически двусмысленные намеки в адрес недавно скончавшейся от тяжелой болезни, всеми забытой и нищей, малоталантливой, но безобидной поэтессы. Литературная бессмысличество и житейская беспакость намерений, которые он приписывает Пушкину, не останавливают автора статьи. Не обременяет он себя доказательствами и сближая («по Бахтину») арзамасский ритуал со средневековой ярмарочной культурой и мениппеей.

таковой. Но это была не та устная речь, которую можно было бы услышать в реальном русском обществе, — это были идеальная речь в идеальном обществе, которые предстояло еще создать в лаборатории «Арзамаса».

Для такого создания нужны были образцы. У «Арзамаса» они были. Речь, конечно, идет не о сознательно грубой смеховой культуре средневековья (вспомним, как болезненно реагировал «Арзамас» на балаганно-раешные стихи В. Л. Пушкина, а этот последний в ответ жаловался, что «строг, несправедлив ученый Арзамас»; разрядка моя. — Ю. Л.)<sup>24</sup>. Образцы для «Арзамаса» следует искать ближе.

Французская культура эпохи рококо и Просвещения выработала развитую традицию салонного, кружкового общения. Особую группу составляли многочисленные шуточные, пародийные, тайные и полутайные, закрытые и полуоткрытые общества<sup>25</sup>. В ряде из них культивировались галиматья и условные тайные языки. Так, например, «язык для посвященных» культивировался в известном шуточном обществе. «Galotte» («Оплеуха»), существовавшем почти весь XVIII в.<sup>26</sup> Можно было бы упомянуть в этой связи «Орден муhi в меду», «Кружок прихожан» и другие. Однако в первую очередь должен быть назван «Орден рыцарей Лантюрелю» (от *lantulereli* — «как бы не так!»). Во главе ордена стояла хозяйка знаменитого в Париже салона г-жа Ферте-Эмбо, носившая титул «ее экстравагантнейшего величества лантюрелийского, магистра Ордена и самовластной повелительницы всяческих глупостей». Среди членов ордена, которые делились на рыцарей Лантюрелю и простых лампонов, числились кардинал Берни, многие писатели, церковные ораторы, ученые дамы (в частности, г-жа де Сталь). Из русских рыцарями ордена были А. Строганов, Барятинской, посещал орден в Париже и князь Северный (т. е. великий князь Павел Петрович), с женой Марией Федоровной. В ордене велись шуточные протоколы, разыгрывались пародийные ритуалы. Однако шутки имели серьезный смысл: культивируя прециозную культуру изящной беседы, орден был в оппозиции к просветительскому салону матери «самовластной повелительницы всяческих глупостей», г-жи Жоффрэн. Орден преследовал царивших в салоне Жоффрэн Даламбера и Гrimма насмешками. Салон Жоффрэн был серьезным и отмеченным печатью педантизма. Показательно, что Екатерина II была в переписке с г-жой Жоффрэн, а Павел Петрович в Париже, посещая расположенный в том же доме салон ее дочери, оставил в книге посетителей запись, в которой признавал себя подданным царства Лантюрелю, которое, как он увержал тут же, и есть царство Разума.

В 1789 г. королева Лантюрелю отреклась от престола, и орден прекратил существование. Аббат Н\* сказал Карамзину в Париже в 1790 г.: «Вы опоздали приехать в Париж; счастливые времена исчезли; приятные ужины кончились; хорошее общество (*la bonne compagnie*) рассеялось по всем концам земли. Маркиза Д\* уехала в Лондон, графиня А\* —

<sup>24</sup> В. С. Краснокутский ссылается на слова Вяземского: «В старой Италии было множество подобных академий, шуточных по названию и некоторым обрядам своим» (Указ. соч. С. 37). Однако очевидно, что речь идет о традиции ученого гуманизма, а не о ярмарочных средневековых фарсах, как это полагает автор.

<sup>25</sup> См.: *Dinaux A. Les Sociétés Badines, Bachiques, chantauxes et littéraires: Leur histoire et leur travaux*. Paris, 1867. Т. I—2.

<sup>26</sup> См.: *Ségure P. de. Le royaume de la rue Saint-Honoré: Madame Geoffrin et sa fille*. Paris, 1897. Р. 180—181.

в Швейцарию, а баронесса Ф\* — в Рим»<sup>27</sup>. Под баронессой Ф\* Карамзин подразумевал «королеву Лантюрелью».

«Арзамас» хотел бы возродить в России «век салонов», а культуру, освободив от педантизма высокой письменной речи, перестроить на основе непосредственного живого общения. Это был не только путь от письменного текста к устному, но и переход от одноплановости типографской страницы к многоплановости непосредственного общения, где жест, интонация, поза, многомерная сцена салона непосредственно вплетаются в объемный текст беседы, которая с периферии культуры перемещалась в ее центр. Карамзинский лозунг: «писать как говорят» истолковывался как требование поместить в центр культуры устное общение, которое должно сделаться и идеалом, нормой общений вообще, и задавать письменному тексту не только лексику, но и самый стиль контакта.

Однако возможно было и другое истолкование доминирующей функции устной речи в культуре. Оно представлено «Зеленой лампой».

По многим показателям «Зеленая лампа» близка к «Арзамасу»: та же установка на неофициальность и дружескую непосредственность общения, то же отрицание «мундирного» быта аракчеевского Петербурга. Однако «Зеленой лампе» была чужда ориентированность на салонную культуру: двойное воздействие гражданского проповедничества Союза благороденства и вольности дружеских кружков «рыцарей лихих Любви, Свободы и Вина» делало ее в принципе чуждой салонной устремленности карамзинистов. Здесь «устность» воспринималась буквально — как непечатность. Это и был тот «очарованный язык» «друзей-поэтов», о котором вспоминал Пушкин, — язык, непосредственно связанный с «стилем донцов», о котором позже говорил Лермонтов.

При оценке этого языкового феномена нельзя забывать, что он входил в сложное целое тайного языка лампистов и подготавливал в лингвистическом отношении «сложные обиняки» Каменки — конспиративный язык южных декабристов. Памятником этой спаянности тайного языка фризовых намеков и тайного языка политической конспирации остается одно из лучших политических стихотворений Пушкина — «В. Л. Давыдову» («Меж тем как генерал Орлов...»). Вся поэтика текста ориентирована на то, чтобы сделать его понятным тому, кому следует, и непонятным тем, кто его не должен понимать. На самом деле это, конечно, игра в умолчания, которая не скрывает, а подчеркивает смыслы. Но если за строкой: «И за здоровье тех и той...»<sup>28</sup> — скрыто политическое иносказание, то стихи о женитьбе Орлова таят двусмысленности совсем иного рода. Текст должен скрыть (а на самом деле напомнить) целый мир шуток, рассказов и острот, возможных лишь в устном исполнении, и намекнуть на политические лозунги, которые не следует доверять бумаге.

1979

<sup>27</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. I. С. 379. Карамзин ошибся: г-жа Ферте-Эмбо (которая не была баронессой) не уехала в Рим, куда ее настойчиво звал эмигрировавший из Парижа кардинал Берни, а скончалась во Франции во время революции, но в Париже в 1790 г. действительно ходили слухи об ее отъезде.

<sup>28</sup> См.: в настоящем томе статью «К проблеме „Данте и Пушкин“» (С. 409—410).

## *Послесловие*

Предлагаемый вниманию читателей трехтомник — результат сорокалетнего труда. Первые статьи были опубликованы в 1950 г., последние — включенные в настоящее издание — в 1990-м.

По выбору и по методу работы статьи делятся на две группы: теоретические, связанные по преимуществу с проблемами семиотики культуры, и исторические, основное внимание в которых сосредоточено на проблемах русской литературы XVIII — первой половины XIX в. Работы, включенные в настоящее издание, за незначительными исключениями, публиковались в современных изданиях Тартуского университета, в основном в «Трудах по знаковым системам» и в «Трудах по русской и славянской филологии». Тираж этих изданий в разные годы колебался от 500 до 1500 экземпляров. Некоторые из публиковавшихся там статей в дальнейшем перепечатывались в других изданиях и переводились на иностранные языки. Промежуточные написанные за сорок лет, автор не считал уместным его перерабатывать, вводя в тексты соображения и материалы, появившиеся после первых публикаций. Поскольку история культуры представляет вместе с тем и сама по себе историю, являясь одновременно и изучением прошедшей культуры, и фактом культуры настоящей, я полагал, что достаточно отметить под статьями даты их публикаций<sup>1</sup>. По этим же соображениям я не включал в тексты публикуемых статей ответов на критические замечания. В разное время мои статьи подвергались критике, порой очень острой и иногда имевшей политический характер. Я никогда на нее не отвечал, руководствуясь правилом Ломоносова: «Указывать ошибки пустое дело: достойному надлежит сделать лучше». Ту же мысль несколько иначе выразил Андерсен в одной из своих сказок: «Позолота сходит, а свиняя кожа остается». Я думаю, что «позолота» полемических заметок давно уже сошла; если от нашей работы осталась добротная свиняя кожа, то она может представлять интерес для читателей<sup>2</sup>.

В издание не включены труды, появлявшиеся в виде книг и монографий. Перечень их прилагается.

Андрей Сергеевич Кайса́ров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1958. Вып. 63;

Лекции по структуральной поэтике // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1964. Вып. 160. (Труды по знаковым системам. Т. I);

<sup>1</sup> Даты публикаций иногда существенно расходились с датами написания, однако я считал уместным ставить именно первые, поскольку работа до ее публикации не принадлежит истории науки, а имеет лишь частный интерес биографии автора.

<sup>2</sup> Отказываясь от перечисления статей, содержавших разного рода обвинения в адрес тартуских изданий, не могу не выразить благодарности критикам, поддержавшим сочувственными рецензиями первые издания тартуской школы: Э. Максимовой, М. Чудаковой и другим.

Структура художественного текста. М., 1970;  
Анализ поэтического текста. Л., 1972;  
Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973;  
Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975;  
Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1982;  
Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983;  
Сотворение Карамзина. М., 1987.

Тексты монографий «Статьи по типологии культуры» (вып. 1 — Тарту, 1970; вып. 2 — Тарту, 1973) и «В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь» (М., 1988) частично пересекаются с настоящим изданием.

Ряд статей не был включен в трехтомник по соображениям объема, не вошли в него также газетные статьи, интервью, рецензии, некрологи и т. д.

Автор предлагаемых читателю исследований, подводя итоги проделанного им, не может не вспомнить с никогда не оставлявшей его благодарностью имен его учителей: Н. И. Мордовченко, В. Я. Проппа, Г. А. Гуковского, М. К. Азадовского, Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Бялого, П. Н. Беркова и других профессоров Ленинградского университета, превративших его — до разгрома, постигшего это учебное заведение в конце 1940-х — начале 1950-х гг. — в один из высших центров мировой гуманитарной науки.

Вся научная деятельность автора предлагаемых трудов связана с Тартуским университетом, его студентами, библиотекой, аудиториями и коридорами — всем тем, что создавало и создает особую «тартускую атмосферу». Обо всем этом автор не может думать без волнения. С чувством благодарности вспоминается ректор университета Ф. Клемент, который поддержал развитие гуманитарных исследований в Тартуском университете, несмотря на направленные на наши издания ненаучные обвинения, а также сменивший его, ныне покойный, ректор А. Кооп.

Предлагаемые вниманию читателей исследования создавались в обстановке обсуждений и дружеских дискуссий с З. Г. Минц, Б. Ф. Егоровым и Б. А. Успенским, критические замечания которых стимулировали работу автора и которых он неизменно воображал в качестве своих идеальных читателей. Подготовка настоящего издания была бы невозможна также без самоотверженной дружеской помощи моих коллег и учеников: Л. Н. Киселевой, Е. А. Погосян, Л. О. Зайонц, Л. Л. Пильд, М. Ф. Гришаковой. Всем им автор выражает самую живую благодарность.

## *Список трудов Ю. М. Лотмана\**

1949

1. «Краткие наставления русским рыцарям» М. А. Дмитриева-Мамонова: (Неизвест. памятник агитац. публицистики ран. декабризма) // Вестн. Ленингр. ун-та. — 1949. — № 7. — С. 133—147.

1950

2. Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века: А. Н. Радищев и А. М. Кутузов // Радищев: Ст. и материалы. — Л., 1950. — С. 81—128.
3. Kangelane astub ellu: [Рец. на изд.: Барто А. Стихи детям. М., 1950] // Õhtuleht. — 1950. — 15. juuni.

1951

4. А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1951. — 18 с.

1952

5. [Комментарий к стихотворению «Молитва»] // Радищев А. Н. Избр. соч. — М., 1952. — С. 631—632.
6. О некоторых вопросах эстетики А. Н. Радищева // Науч. тр., посвящ. 150-летию Тарт. ун-та: 1802—1952. — Таллинн, 1952. — С. 158—192.
7. A. N. Radištševi (1749—1802) 150. surma-aastapäevaks // Rahva Hääl. — 1952. — 24. sept.
8. Positiivse kangelase probleemist A. N. Radištševi esteetikas // Looming. — 1952. — Nr. 9. — lk. 1038—1045.
9. Revolutsionilis-demokraatliku mõtte rajaja Venemaal // Rahva Hääl. — 1952. — 16. aug.
10. Suur vene satiirik: D. N. Fonvizini 160. surma-aastapäevaks (1745—1792) // Ibid. — 1952. — 12. dets.
11. «Vedomosti Moskovskogo Gossudarstva» ja XVIII. sajandi vene ajakirjandus // Looming. — 1952. — Nr. 12. — lk. 1379—1383.

\* «Список трудов Ю. М. Лотмана» за 1949—1990 гг. был опубликован в кн.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту, 1992. — С. 514—565. Настоящее издание воспроизводит его в расширенном и дополненном виде.

Список построен по хронологическому принципу, внутри каждого года работы расположены в алфавитном порядке. В случае, когда издание представляет собой перепечатку или перевод ранее напечатанного труда, дается ссылка к соответствующему номеру данной библиографии (См. № ...).

## 1953

12. Suur revolutsionäär-demokraat: [К 125-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского] // Rahva Hääl. — 1953. — 24. juuli.
13. Tšernõševski ja tema ajastu vene demokraatlik kirjandus // Looming. — 1953. — Nr. 7. — Lk. 865—881.
14. Uusi uurimusi Puškini, Lermontovi ja Gogoli kirjandusliku pärandi kohta // Ibid. — 1953. — Nr. 2. — Lk. 252—254.

## 1954

15. Безграмотный комментатор // Правда. — 1954. — 28 нояб. — Без подписи; совм. с Б. Ф. Егоровым.
16. A. S. Gribojedovi koht kirjanduses: kirjaniku hukkumise 125. aasta-päeva puhul // Looming. — 1954. — Nr. 2. — Lk. 231—241.
17. Vene kirjanikud ja Eesti: Eesti ja vene rahva kultuurisideme sūgava uurimise eest // Edasi. — 1954. — 28. dets. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.

## 1955

18. Tartu ülikooli professor A. S. Kaissarov // Edasi. — 1955. — 15. jaan.
19. Uusi materjale dekabristide võtlusesi balti aadli vastu: Dekabristide ülestõusu 130. aastapäevaks // Ibid. — 1955. — 25. dets.

## 1956

20. Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером? // Вопр. философии. — 1956. — № 3. — С. 165—172.
21. Стихотворение Андрея Тургенева «К Отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Лит. наследство. — М., 1956. — Т. 60: Декабристы-литераторы. [Т.] 2, кн. I. — С. 323—338.

## 1957

22. Изучение русской революционной литературы XIX века в советской науке // Teaduslik sessioon, pühendatud Suure Soits. Oktoobrigarevutsiooni 40.-ndale aastapäeval: Ettekannete teesid. — Tartu, 1957. — Lk. 24—26. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.
23. Неизвестный текст стихотворения А. И. Полежаева «Гений» // Вопр. лит. — 1957. — № 2. — С. 165—172.
24. [Публикация и комментарий к стихотворению «Гений»] // Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. — Л., 1957. — С. 42—45, 426—427.
25. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1957. — Вып. 51. — С. 122—166. — (Тр. ист.-филол. фак-та).

## 1958

26. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 63. — 192 с.
27. А. Н. Радищев и русская военная мысль в XVIII в. // Там же. — Вып. 67. — С. 194—207. — (Тр. по философии).

28. «Два слова постороннего» — неизвестная статья П. А. Вяземского // Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. — М.; Л., 1958. — С. 301—305.
29. К вопросу о том, какими языками владел М. В. Ломоносов // XVIII век. — М.; Л., 1958. — Сб. 3. — С. 460—462.
30. К характеристике мировоззрения В. Г. Анастасевича: (Из истории обществ. мысли первой четверти XIX в.) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 65. — С. 17—27. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 1).
31. Мерзляков А. Ф. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. — Л., 1958. — 327 с.
32. О слове «папорзи» в «Слове о полку Игореве» // Тр. Отд. древнерус. лит. — 1958. — Т. 14. — С. 37—40.
33. О третьей части «Почты духов» И. А. Крылова // XVIII век. — М.; Л., 1958. — Сб. 3. — С. 511—512.
34. Радищев и Мабли // Там же. — С. 276—308.
35. Рукопись А. Кайсарова «Сравнительный словарь славянских наречий» / Вступ. ст. и публ. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1958. — Вып. 65. — С. 191—203. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 1).

## 1959

36. К биографии Я. П. Козельского // Вопр. философии. — 1959. — № 8. — С. 97—99.
37. Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1959. — Вып. 78. — С. 19—92. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 2).
38. Новые издания поэтов XVIII века: [Рец. на изд. соч. А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, И. Ф. Богдановича в Большой сер. «Библиотеки поэта»] // XVIII век. — М.; Л., 1959. — Сб. 4. — С. 456—466.
39. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галиновский // Там же. — С. 230—256.
40. [Рец. на изд.:] Учен. зап. Саратов. гос. ун-та. Т. 6. — Вып. филол. // Изв. АН СССР. — Сер. лит. и яз. — 1959. — Т. 18, № 6. — С. 539—542. — Совм. с Б. Ф. Егоровым.
41. Романтический спектакль в постановке молодых железнодорожников // Молодежь Эстонии. — 1959. — 21 марта.
42. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur // Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. — 1958/59. — Jg. 8. — S. 419—434.
43. Hea algatus // Edasi. — 1959. — 6. märts.

## 1960

44. Записи народных притчаний XIX века из архива Г. Р. Державина // Рус. лит. — 1960. — № 3. — С. 145—150.
45. Историко-литературные заметки: 1. «Бедная Лиза» Карамзина в пересказе крестьянина; 2. О так называемой «Речи» Д. В. Давыдова при вступлении в «Арзамас»; 3. Жуковский-масон; 4. Неизвестный отзыв о лицейском творчестве Пушкина; 5. Пушкин — читатель Сен-Жюста; 6. Пушкин и Ривароль // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1960. — Вып. 98. — С. 310—314. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 3).

46. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исслед. и материалы. — М.; Л., 1960. — Т. 3. — С. 131—173.
47. Книга о поэзии Лермонтова: [Рец. на изд.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959] // Вопр. лит. — 1960. — № 11. — С. 232—235.
48. Новонаайденная повесть XVIII в. «История о португальской королеве Анне и гишинском королевиче Александре» / Публ. и вступ. ст. // Тр. Отд. древнерус. лит. — 1960. — Т. 16. — С. 490—505. — Совм. с Л. А. Дмитриевым.
49. Основные этапы развития русского реализма // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1960. — Вып. 98. — С. 3—23. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 3). — Совм. с Б. Ф. Егоровым и З. Г. Минц.
50. П. А. Вяземский и движение декабристов // Там же. — С. 24—142.
51. Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. ст. — М.; Л., 1960. — С. 3—51.

## 1961

52. Великий русский революционный демократ: [К 150-летию со дня рождения В. Г. Белинского] // Коммунист Эстонии. — 1961. — № 6. — С. 13—18.
53. Историко-литературные заметки: 1. Неизвестные стихотворения А. Мещевского; 2. Лермонтов: Две реминисценции из «Гамлета»; 3. Из комментария к поэме «Мцыри» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 277—284. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4).
54. Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Рус. лит. — 1961. — № 3. — С. 153—159.
55. Неизвестные и утраченные исторические труды А. О. Корниловича // Там же. — 1961. — № 2. — С. 121—125.
56. П. А. Вяземский и Эстония // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 293—295. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4). — Совм. с С. Г. Исаковым.
57. Поэт, ученый, патриот: [К 250-летию со дня рождения М. В. Ломоносова] // Сов. Эстония. — 1961. — 19 нояб.
58. Поэты начала XIX века / Вступ. ст., сост., подгот. текста и comment. — Л., 1961. — 658 с.
59. Просвещительство и реализм // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1961. — С. 158—162.
60. Пути развития русской литературы преддекабристского периода: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Л., 1961. — 31 с.
61. Пути развития русской прозы 1800-х — 1810-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1961. — Вып. 104. — С. 3—57. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 4).
62. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1961. — С. 79—106.
63. [Рец. на изд.:] Чернов С. Н. У истоков русского освободительного движения. Саратов, 1960 // Вопр. истории. — 1961. — № 5. — С. 137—139.
64. Suur vene revolutsiooniline demokraat: [К 150-летию со дня рождения В. Г. Белинского] // Eesti Kommunist. — 1961. — Nr. 6. — Lk. 12—16. — См. № 52.
65. Õppigem keeli! // Tartu Riiklik Ülikool. — 1961. — 21. арг.

## 1962

66. Восприятие идей Руссо в русской литературе конца XVIII — начала XIX века // Тез. конф., посвящ. 250-летию со дня рождения Ж.-Ж. Руссо: 1712<sup>28</sup>—1962, 16—18 июня 1962 г. — Одесса, 1962. — С. 78—80.
67. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. — Псков, 1962. — С. 3—20.
68. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1962. — Вып. 119. — С. 3—77. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 5).
69. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822) // Пушкин и его время. — Л., 1962. — Вып. 1. — С. 45—66.
70. [О докладе Г. Дьюи] // IV Междунар. съезд славистов: Материалы дискуссии. — М., 1962. — Т. I. — С. 276—277.
71. [О проблеме барокко] // Там же. — С. 149—150.
72. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Тез. докл. 1-й науч. регион. сессии. — Горький, 1962. — С. 92—102.
73. Профессор, издатель и партизан: [А. С. Кайсаров] // Сов. Эстония. — 1962. — 25 сент.
74. Походная типография штаба Кутузова и ее деятельность // 1812 год: К 150-летию Отечественной войны: Сб. ст. — М., 1962. — С. 215—232.
75. Радищев — поэт и переводчик // XVIII век. — М.; Л., 1962. — Сб. 5. — С. 435—439.
76. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. // «Слово о полку Игореве» — памятник XII века: [Сб. ст.]. — М.; Л., 1962. — С. 330—405.
77. А. И. Герцен // Looming. — 1962. — №т. 4. — Lk. 625—632. 78.
78. [Oppimisvõimalustest vene filoloogia osakonnas] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1962. — 20. арг.

## 1963

79. Готовимся к новому приему: [Отд-ние рус. филологии Тарт. ун-та] // Сов. Эстония. — 1963. — 18 мая.
80. Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина»: (Письмо Е. М. Хитрово к неизвестному издателю) // Временник Пушкинской комиссии, 1962. — М.; Л., 1963. — С. 52—57.
81. Неизвестный читатель XVIII века о «Путешествии из Петербурга в Москву» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1963. — Вып. 139. — С. 335—338. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 6).
82. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопр. языкознания. — 1963. — № 3. — С. 44—52.
83. «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу / Вступ. ст. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1963. — Вып. 139. — С. 281—297. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 6).
84. Тарутинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской общественной мысли // Там же. — С. 8—19.
85. Die Entwicklung des Romans in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts // Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik; № 28. — Berlin, 1963. — S. 22—51. — (Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts; Bd. 1).

86. Kirjanduse uuringute matemaatilistest meetoditest // Teaduslik konverents «Kaasaegne matemaatika ja tema rakendusala», 3.—5. mai 1963. — Tartu, 1963. — Lk. 65.
87. Vastuseks Heikki kirjale // Tartu Riiklik Ülikool. — 1963. — 19. apr.

## 1964

88. Вступительное слово // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Тарту, 1964. — С. 3—5.
89. Гнедич Н. И.; Дмитриев-Мамонов М. А. // Крат. лит. энцикл. — М., 1964. — Т. 2. — Стб. 204—205, 706—707.
90. Игра как семиотическая проблема и ее отношение к природе искусства // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Тарту, 1964. — С. 32—33.
91. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1964. — Вып. 160. — 195 с. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 1).
92. От редакции // Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. — Тарту, 1964. — [Вып. 1] — С. 3—4. — Без подписи; совм. с Д. Е. Максимовым.
93. Проблема знака в искусстве // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 авг. 1964 г. — Тарту, 1964. — С. 57—58.
94. С кем же полемизировал Пинн в оде «Человек»? // Рус. лит. — 1964. — № 2. — С. 166—167.
95. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. — Тарту, 1964. — [Вып. 1]. — С. 98—156. — Совм. с З. Г. Минц.
96. Lermontov ja kaasaeg // Tartu Riiklik Ülikool. — 1964. — 16. okt.
97. Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure // Linguistics. — 1964. — № 6. — P. 59—72. — См. № 82.
98. Vene kirjandus // Eesti NSV Entsüklopeedia märksõnastik: NSV Liidu rahvaste ja väliskirjandus. Kirjandusteooria. Rahvaluule. Raamatukogundus: [Projekt]. — Tallinn, 1964. — Lk. 3—5.

## 1965

99. Методические указания по курсу «История русской литературы» для студентов-заочников. — Тарту, 1965. — 120 с. — Совм. с З. Г. Минц, П. С. Рейфманом, С. Г. Исаковым, В. И. Беззубовым.
100. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1965. — Вып. 181. — С. 210—216. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 2).
101. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Там же. — С. 22—37.
102. От редакции // Там же. — С. 5—8.
103. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века // Там же. — Вып. 167. — С. 3—32. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 8: Литературоведение).
104. Радищев — читатель летописи / Вступ. заметка и публ. // Там же. — С. 213—234.

105. In memoriam: [Науч. конф., посвящ. памяти Г. А. Гуковского] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1965. — 2. apr.
106. Inimene sõjas: Mihhail Šolohov ja nõukogude proosa aegengu varajale etapp // Looming. — 1965. — Nr. 5. — lk. 780—784. — Подл.: Jürisalu, Siina; совм. с З. Г. Минц.
107. Lomonosovs Stellung in der Geschichte des russischen gesellschaftlichen Denkens: Zum 200. Todestag M. V. Lomonosovs // Zeitschrift für Slawistik. — Berlin, 1965. — Bd. 10, H. 5. — S. 682—701.

## 1966

108. Беседа А. А. Иванова и Н. Г. Чернышевского: (К постановке источниковедческой проблемы) // Вопр. лит. — 1966. — № 1. — С. 131—135.
109. В толпе родственников: [Рец. на изд.: Шторм Г. Потаенный Радищев: Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». М., 1965] // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 78. — С. 491—505. — (Сер. ист.-филол.).
110. Восприятие лирики Пушкина в Германии: [Рец. на изд.: Raab H. Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820—1870). Berlin, 1964] // Рус. лит. — 1966. — № 2. — С. 250—253. — Совм. с Ю. Д. Левиным.
111. Замечания по программе занятий // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 3—5.
112. Историко-литературные заметки: 1. Об одной самооценке Радищева; 2. Городничий о просвещении // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 184. — С. 137—141. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 9: Литературоведение).
113. К проблеме типологии текстов // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 83—91.
114. Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. — М.; Л., 1966. — 424 с.
115. Кайсаров А. С.; Катенин П. А.; Кутузов А. М. // Крат. лит. энцикл. — М., 1966. — Т. 3. — Стб. 314—315; 447—448; 930—931.
116. Масонство // Сов. ист. энцикл. — М., 1966. — Т. 9. — Стб. 167—169.
117. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 69—74.
118. О построении типологии культуры // Там же. — С. 82—83.
119. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII в.) // XVIII век. — М.; Л., 1966. — Сб. 6: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР П. Н. Беркова. — С. 280—285.
120. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Русско-европейские литературные связи: Сб. ст. к 70-летию акад. М. П. Алексеева. — М.; Л., 1966. — С. 316—319.
121. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1966. — Вып. 184. — С. 5—32. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 9: Литературоведение).
122. Miks vene keele õpetamine kõikjal veel ei laabu? // Nõukogude

- Öpetaja. — 1966. — 12. veebr. — Совм. с Т. Ф. Мурниковой, С. С. Смирновым, А. А. Метса.
123. O exaktnosti v literární vědě // Literární noviny. — 1966. — № 45. — S. 3.
124. Sõjast osavõtnud meenutavad // Tartu Riiklik Ülikool. — 1966. — 7. mai.
125. Vanavene kangelaslugu eesti keeles: [Рец. на изд.: Lugu Igore sõjaretkest / Tlk. A. Annist. Tallinn, 1965] // Keel ja Kirjandus. — 1966. — Nr. 3. — Lk. 188—199. — Совм. с С. Г. Исаковым.

## 1967

126. К проблеме типологии культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 30—38. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
127. К проблеме типологического изучения культуры // Конф. «Проблемы типологии русского реализма», 10—12 мая 1967 г.: Тез. докл. и сообщ. — М., 1967. — С. 2—9.
128. Литературоведение должно быть наукой // Вопр. лит. — 1967. — № 1. — С. 90—100.
129. Мерзляков А. Ф. // Крат. лит. энцикл. — М., 1967. — Т. 4. — Стб. 775.
130. Надежды и тревоги // Молодежь Эстонии. — 1967. — 13. апр. — Совм. с С. Г. Исаковым.
131. Методические указания по курсу «История русской литературы» для студентов-заочников. — 2-е изд. — Тарту, 1967. — 130 с. — Совм. с З. Г. Минц, П. С. Рейфманом, С. Г. Исаковым, В. И. Беззубовым.
132. О задачах раздела обзоров и публикаций // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 363—366. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
133. Об оппозиции «честь — слава» в светских текстах Киевского периода // Там же. — С. 100—112.
134. От редакции // Там же. — С. 5—6.
135. [Письмо в редакцию] // Лит. газ. — 1967. — 23 авг.
136. Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории междунар. связей рус. лит. — Л., 1967. — С. 208—281.
137. [Советская литературная наука и вопросы классического наследия: Ответ на вопросы анкеты] // Вопр. лит. — 1967. — № 9. — С. 31—32.
138. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 130—145. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 3).
139. «Akadeemilise elu» õhkkond // Edasi. — 1967. — 15. dets.
140. Az irodalomkutatásnak tudományá kell válnia // Helikon. — 1967. — № 3—4. — Old. 395—404. — См. № 128.
141. Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica // Strumenti critici: Anno 1. — 1967. — Fasc. 2. — P. 107—127.
142. Problèmes de la typologie des cultures // Social Science Information = Information sur les sciences sociales. — 1967. — Vol. 6, № 2/3. — P. 29—38. — См. № 126.
143. Semiootika ja kirjandusteadus // Keel ja Kirjandus. — 1967. — № 1. — Lk. 1—5.
144. Semiootika, lingvistika, kirjandusteadus // Noorte Hääl. — 1967. — 16. veebr.

## 1968

145. Анализ двух стихотворений: [«Расстались мы, но твой портрет...» М. Лермонтова, «Заместительница» Б. Пастернака] // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г.: Тез. — Тарту, 1968. — С. 191—224.
146. Замечания к проблеме «Барокко в русской литературе» // *Cesko-slovenská rusistika*. — 1968. — № 1 (13). — С. 21—22.
147. Историко-литературные заметки: 1. Неизвестное письмо А. М. Кутузова И. П. Тургеневу; 2. Кто был автором стихотворения «Древность» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1968. — Вып. 209. — С. 358—365. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 11: Литературоведение).
148. О метаязыке типологических описаний культуры: [Препринт]. — Warszawa, 1968. — 44 с.
149. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1968. — Вып. 209. — С. 5—50. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 11: Литературоведение).
150. Русская поэзия 1800—1810-х гг. // История русской поэзии. — Л., 1968. — Т. 1. — С. 191—213.
151. Семантика числа и тип культуры // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г.: Тез. — Тарту, 1968. — С. 103—109.
152. Текст и функция // Там же. — С. 74—88. — Совм. с А. М. Пятигорским.
153. Художественный текст и изучение неродного языка // Рус. яз. в нац. школе. — 1968. — № 1. — С. 17—19.
154. A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról // Helikon. — 1968. — № 1. — Old. 77—86. — См. № 82.
155. Avvakum Petrovitš; Baratōnski, J. A.; Belōi, A.; Davōdov, D. V.; Deržavin, G. R.; Dmitrijev, I. I. // *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia*. — Tallinn, 1968. — Kd. I. — Lk. 266, 294, 319, 468, 485, 516.
156. Die Frühaufklärung und die Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens in Russland // Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik; № 28. — Berlin, 1968. — S. 93—119, 557—559. — (Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts; Bd. 3).
157. Kunsti semiootilise uurimise tulemusi tänapäeval // Keel ja Kirjandus. — 1968. — № 10. — Lk. 577—585.
158. Le nombre dans la culture // Tel Quel: Science/Littérature. — 1968. — № 35. — P. 24—27. — См. № 151.
159. Lektsii po struktural'noi poetike: Vvedenie, teoriia stikha. — Providence (Rhode Island), 1968. — 191 s. — См. № 91.
160. Poetika, rytmus, verš: [Výbor z prací M. Bachtina, B. Eichenbauma, R. Jakobsona, V. Proppa, B. Tomaševského, J. Tuňanova, V. Vinogradova, G. Vinokura / Uspořádal Jurij Lotman]. — Praha, 1968. — 145 s.
161. Tumačenje književnosti mora postati znanost // Mogućnosti (Split). — 1968. — № 5—6. — S. 717—724. — См. № 128.
162. Õnn kaasa // Tartu Rükklik Ülikool. — 1968. — 5 juuli.

## 1969

163. Актуальная мысль // Вопр. лит. — 1969. — № 9. — С. 195—197. — Совм. с З. Г. Минц, Л. П. Новинской, П. А. Рудневым, Л. С. Сидяковым.

164. Люди и знаки // Сов. Эстония. — 1969. — № 27.
165. О метаязыке типологических описаний культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 460—477. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4). — См. № 148.
166. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Там же. — С. 478—482.
167. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма: [Сб. ст]. — М., 1969. — С. 123—132.
168. От редакции / Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 5—6. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4). — Без подписи.
169. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо Жан-Жак. Трактаты. — М., 1969. — С. 554—604.
170. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 206—238. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 4).
171. Художественный текст и изучение иеродного языка // Литературоведение и школа. — Тарту, 1969. — С. 10—17. — См. № 153.
172. Esinemisest esimese kursuse üliõpilaste ees // Tartu Riiklik Ülikool. — 1969. — 12. sept.
173. Il problema di una tipologia della cultura // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. — Milano, 1969. — P. 309—318. — См. № 126.
174. Le texte et la fonction // Semiotica. — 1969. — Vol. 1, № 2. — P. 205—217. — См. № 152.
175. O metajazyce typologických popisů kultury // Orientace (Praha). — 1969. — № 2. — S. 67—80. — См. № 148, 165.
176. O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących // Pamiętnik literacki. — 1969. — Z. 1. — S. 279—294. — См. № 101.
177. On aeg minna sõnadelt tegudele // Nõukogude Õpetaja. — 1969. — 29. märts. — Совм. с Т. Ф. Мурниковой.
178. Otázky štrukturálnej poetiky // Slavica Slovacae. — 1969. — № 4. — S. 380—386.
179. Semantika broja i typ kulture // Telegram (Zagreb). — 1969. — 28. veljače. — См. № 151.
180. Semiootika? Teadus määrkidest // Edasi. — 1969. — 3. dets.
181. Valmar Adamsi juubel // Tartu Riiklik Ülikool. — 1969. — 7. veebr.
182. Verbum habet professor // Ibid. — 30. apr.

## 1970

183. В. И. Ленин об идеологической сущности движения декабристов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 3—6. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
184. Из истории изучения стиля Ленина // Там же. — С. 11—13.
185. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Там же. — С. 17—45.
186. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. — Вып. 434: Пушкин и его современники. — Псков, 1970. — С. 101—110.
187. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры // Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 авг. 1970 г. — Тарту, 1970. — С. 163—165.
188. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Там же. — С. 98—101.

189. О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковно-славянской традиции // Там же. — С. 85—87.
190. П. Н. Берков: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 383—384. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
191. Предложения по программе IV Летней школы по вторичным моделирующим системам // Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 авг. 1970 г. — Тарту, 1970. — С. 3—5. — Без подписи.
192. Семиотика культуры // Информационные процессы, эвристическое программирование, проблемы нейрокибернетики, моделирование автоматами, распознавание образов, проблемы семиотики: (Материалы V Всесоюз. симпоз. по кибернетике, Тбилиси, 25—29 окт. 1970 г.). — Тбилиси, 1970. — С. 307—308. — Совм. с Б. А. Успенским.
193. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. — Тарту, 1970. — Вып. I. — 106 с.
194. Структура художественного текста. — М., 1970. — 384 с.
195. Условность в искусстве // Филос. энцикл. — М., 1970. — Т. 5. — Стб. 287—288. — Совм. с Б. А. Успенским.
196. Харальд Рааб: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1970. — Вып. 251. — С. 385. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 15: Литературоведение).
197. Az alacsonyabb rendü elemek ismétlődöképessége // Helikon. — 1970. — № 3—4. — Old. 382—398.
198. Fet, A. A., Fonvizin, D. I., Glinka, F. N.; Gneditš, N. I.; Gogol, N. V.; Gribojedov, A. S. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1970. — Kd. 2. — Lk. 311, 337, 428, 431—432, 435, 455.
199. Kuidas köneleb kunst? // Noorus. — 1970. — Nr. 9. — Lk. 46—47.
200. Lectii de poetică structurală. — Bucureşti, 1970. — 272 p. — См. № 91.
201. Le hors-texte // Change (Paris). — 1970. — № 6. — Р. 68—81. — См. № 91.
202. Predavanja iz strukturalne poetike: (Uvod, teorija stiha). — Sarajevo, 1970. — 287 s. — См. № 91.
203. Teze uz pitanje «штјетност и низу моделних система» // Kritika (Zagreb). — 1970. — № 4. — С. 244—255. — См. № 138.

## 1971

204. Борн И. М.; Войков А. Ф.; Иванов Ф. Ф.; Кайсаров А. С.; Мерзляков А. Ф.; Милонов М. В.; Пинин И. П.; Полугаев В. В.; Сумароков П. И.; Тургенев Андрей И. // Русские писатели: Биогр. слов. — М., 1971. — С. 201, 221—222, 340—341, 343—344, 435—436, 436—437, 521—522, 540—541, 610, 641—642.
205. Доклад Б. М. Эйхенбаума о поэзии и прозе / Вступ. ст. и публ. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1971. — Вып. 284. — С. 476—480. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 5).
206. Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах Киевского периода // Там же. — С. 469—474.
207. Заметки о структуре художественного текста: 1. О двуступенчатости исследовательских моделей художественного текста; 2. О принципах художественной фантастики // Там же. — С. 281—287.

208. О семиотическом механизме культуры // Там же. — С. 144—166. — Совм. с Б. А. Успенским.
209. От редакции // Там же. — С. 5—6, 547. — Без подписи.
210. От редакции: [Памяти К. И. Чуковского] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1971. — Вып. 266. — С. 3. — (Тр. по рус. и славян. филология; [Т.] 18: Литературоведение).
211. Поэты 1790—1810-х годов / Вступ. ст., сост., вступ. заметки, биогр. справки и примеч. — Л., 1971. — 911 с. — Вступ. заметки, биогр. справки и примеч. совм. с М. Г. Альтшуллером.
212. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та — 1971. — Вып. 284. — С. 167—176. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 5).
213. Тексты советского литературоведческого структурализма = Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. — München, 1971. — 648 S. — См. № 82, 88, 101, 121, 117, 118, 126, 133, 128, 152, 145, 170, 166.
214. Функция понятия точности в семиотическом механизме культуры // Точные методы в исследованиях культуры и искусства: (Материалы к симпоз.). — М., 1971. — Ч. 2. — С. 181.
215. A kultúra tipológiájának problémájáhos // Valóság. — 1971. — № 1. — Old. 89—94. — См. № 126.
216. A művészet a modelláló rendszerek sorában // Strukturalizmus: II kötet: Modern Könyvtár 208. — Budapest, 1971. — Old. 42—67. — См. № 138.
217. Jakobson, R.; Jeršov, P. P.; Kantemir, A. D.; Karamzin, N. M. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1971. — Kd. 3. — Lk. 249, 266, 402, 417.
218. O probléme význanu v druhotných modelujúcich systémoch // Slovenské pohl'ady. — 1971. — № 2. — S. 113—120. — См. № 101.
219. Problèmes de la typologie des cultures // Essays in semiotics = Essais de sémiotique. — The Hague; Paris, 1971. — P. 46—56. — См. № 126.
220. Struktura khudozhestvennogo teksta. — Providence (Rhode Island), 1971. — 381 p. — (Brown University Slavic Reprint; № 9). — См. № 194.
221. Teser till problemet «Konstens plats bland de modellbildande systemen» // Form och struktur. — Stockholm, 1971. — P. 281—289. — См. № 138.
222. Zwei Kapitel zur strukturellen Poetik // Sprache im technischen Zeitalter. — 1971. — № 38. — S. 110—120. — См. № 91.

## 1972

223. Анализ поэтического текста: Структура стиха — Л., 1972. — 270 с.
224. Семиотика и искусствометрия: Соврем. зарубеж. исслед.: Сб. переводов / Вступ. ст., сост. и ред. — М., 1972. — 364 с. — Сост. и ред. совм. с В. М. Петровым.
225. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди: (К проблеме сопоставительного анализа) // Блоковский сборник: Тр. Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. — Тарту, 1972. — [Вып.] 2. — С. 4—24. — Совм. с А. Э. Мальц.
226. A «vezdet» és a «vég» fogalmak szerepe a művész szövegek modellálásban // Irodalmi Szemle. — 1972/1973. — № 15. — Old. 248—250. — См. № 117.

227. Die Struktur literarischer Texte. — München, 1972. — 430 S. — См. № 194.
228. El problema de una tipología de la cultura // Casa de las Américas (La Habana). — 1972. — № 71. — P. 43—48. — См. № 126.
229. Introducción a las lecciones de poética estructural // La gaceta de Cuba. — 1972. — № 105. — P. 30—32. — См. № 91.
230. Koltsov, A. V.; Kozma Prutkov; Krölov, I. A.; Lermontov, M. J.; Lihhatšov, D. S.; Lomonossov, M. V.; «Lugu Igori sôjaretkest» // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1972. — Kd. 4. — Lk. 76—77, 160, 208, 422—423, 437, 487, 508—509.
231. La struttura del testo poetico. — Milano, 1972. — 361 p. — См. № 194.
232. O pojęciu tekstu // Pamiętnik literacki. — 1972. — Z. 2. — S. 207—215. — См. № 194.
233. Secondo questinario: Risposte // Bianco e nero. — 1972. — Fasc. 3—4. — P. 27—28.
234. Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses. — München, 1972. — 233 S. — См. № 91.

## 1973

235. Замечания о структуре повествовательного текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 382—386. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).
236. Знаковый механизм культуры // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 195—199.
237. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. — Псков, 1973. — С. 3—23.
238. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 96—98. — Совм. с З. Г. Минц.
239. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. — М., 1973. — С. 16—22.
240. Миф — имя — культура // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 282—303. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6). — Совм. с Б. А. Успенским.
241. Николай Иванович Мордовченко: Заметки о творческой индивидуальности ученого // Историографический сборник. — Саратов, 1973. — № 1(4). — С. 205—213.
242. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 227—243. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).
243. О метаязыке типологических описаний культуры // Recherches sur les systèmes signifiants: Symposium de Varsovie 1968. — The Hague; Paris, 1973. — Р. 545—574. — См. № 148, 165.
244. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 86—90.
245. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы: (Сб. ст.). — Саранск, 1973. — С. 20—36.
246. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1973. — Вып. 308. — С. 482—489. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 6).

247. Сатира Воййкова «Дом сумасшедших» // Там же. — Вып. 306. — С. 3—45. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 21: Литературо-ведение).
248. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллинн, 1973. — 137 с.
249. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. — Тарту, 1973. — Вып. 2. — 95 с.
250. Театр и театральность в строем культуры начала XIX века // Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów. Warszawa, 1973. — Wrocław, 1973. — S. 337—355. — См. № 249.
251. Тезисы к семиотическому изучению культур: (В применении к славянским текстам) // Ibid. — S. 9—32. — Совм. с В. В. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским.
252. Die Struktur des künstlerischen Textes. — Frankfurt a. M., 1973. — 470 S. — См. № 194.
253. Different Cultures, Different Codes // Times Literary Supplement. — 1973. — 12 Oct. — P. 1213—1215.
254. Einige prinzipielle Schwierigkeiten bei der strukturellen Textbeschreibung // Sprache im technischen Zeitalter. — 1973. — № 48. — S. 278—284. — См. № 166.
255. Funzione modellizzante dei concetti di «fine» e «inizio» // Il verri. — 1973. — № 2. — P. 25—31. — См. № 117.
256. Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa primo del XX secolo // Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS. — Torino, 1973. — P. 40—63. — См. № 193.
257. Kultúraszemiotika: (1970) // Helikon. — 1973. — № 2—3. — Old. 375—376. — См. № 192.
258. La structure du texte artistique. — Paris, 1973. — 415 p. — См. № 194.
259. Le problème de la traduction poétique // Change (Paris). — 1973. — № 14. — P. 14—18. — См. № 91.
260. L'illusione della realtà // Rassegna sovietica. — 1973. — № 6. — P. 107—119. — См. № 248.
261. Mikula Seljaninovitš; Nareznõi, V. T.; Nikitin, Afanasi; Novikov, N. I. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1973. — Kd. 5. — Lk. 180, 311, 356, 387.
262. O načim načelnim teškoćama structuralnog opisa teksta // Vidik. — 1973. — Br. 14—15. — S. 29—33. — См. № 166.
263. Om Chaplin // Ord och Bild. — 1973. — № 7. — S. 400—401. — См. № 248.
264. Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS / A cura e introduzione. — Torino, 1973. — XI—XXVII, 470 p. — Совм. с Б. А. Успенским.
265. Rozbor dvou básni // Sovětská literární věda, 2: Vybrané texty k dějinám metodologie. — Praha, 1973. — S. 419—437. — См. № 145.
266. Semantika broja i tip kulture // Vidik. — 1973. — № 14—15. — S. 60—62. — См. № 151.
267. Szöveg, modell, tipus. — Budapest, 1973. — 408 old. — См. № 194, 193, 126, 133 и др.
268. Texte et hors-texte // Change (Paris). — 1973. — № 14. — P. 32—44. — См. № 91.
269. Theses on the Semiotic Study of Culture: (As Applied to the Slavic Texts) // Structure of Texts and Semiotics of Culture. — The Hague; Paris, 1973. — P. 1—28. — См. № 251.

1974

270. Восприятие мира, или Три монолога об одном и том же: [Интервью] // Молодежь Эстонии. — 1974. — 11 июня.
271. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы I Всесоюз. (5) симпоз. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 131—133.
272. Динамическая модель семиотической системы. — М., 1974. — 23 с. — (Ин-т рус. яз. АН ССР: Пробл. группа по эксперим. и приклад. лингвистике: Предвар. публ.; Вып. 60).
273. Динамические механизмы семиотических систем // Материалы I Всесоюз. (5) симпоз. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 76—81.
274. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века: Материалы науч. конф. (1973). — М., 1974. — С. 259—282. — Совм. с Б. А. Успенским.
275. Несколько замечаний по поводу статьи проф. Марии Р. Майеновой «Поэтика в работах Тартуского университета» // Russian Literature. — 1974. — № 6. — Р. 83—90.
276. О глубинных элементах художественного замысла: К дешифровке одного непонятного места из воспоминаний о Блоке // Материалы I Всесоюз. (5) симпоз. по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — С. 168—175. — Совм. с З. Г. Минц.
277. О редукции и развертывании знаковых систем: (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология») // Там же. — С. 100—108.
278. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах // Там же. — С. 224—228.
279. Первый всесоюзный: [Симпоз. по вторичным моделирующим системам в Тарту] // Tartu Riiklik Ülikool [Русская страница]. — 1974. — 22 февр.
280. Пространство в эпическом произведении // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов. — Ижевск, 1974. — Вып. I: Эпическое произведение. — С. 103—118. — См. № 149.
281. Теория реалистической драмы в России: [Рец. на изд.: Аникст А. История учений о драме: Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972] // Театр. — 1974. — № 6. — С. 90—92.
282. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Декоратив. искусство ССР. — 1974. — № 4. — С. 48—51.
283. Четыре угла зрения: [Интервью] // Молодежь Эстонии. — 1974. — 18 апр.
284. Acerca del mecanismo semiótico de la cultura // Santiago. — 1973—1974. — № 13—14. — Р. 109—140. — См. № 208.
285. Analysis of a Poetic Text: The Structure of Poetry: [Excerpt] // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 2. — Р. 3—41. — См. № 223.
286. Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. — Kronberg (Ts.), 1974. — 452 S. — См. № 195, 93, 207, 235, 249, 166, 167, 170, 121, 149, 148, 152, 193, 249, 236, 272.
287. Den poetiska texten. — Stockholm, 1974. — 194 s. — См. № 223.
288. Du rapport primaire/secondaire dans les systèmes modelants de communication // Sémiotique (Paris). — 1974. — № 81—84. —

- P. 38—42. — (Recherches internationales à la lumière du marxisme). — См. № 278.
289. Dwa teksty semiologiczne: [1] O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich; [2] O redukcji i rozwijaniu systemów znakowych: (W sprawie «Freudyzm i kulturologia semiotyczna») // Teksty (Warszawa). — 1974. — № 3 (15). — S. 93—113. — См. № 100, 277.
290. Esimene üleliiduline: [О] I Всесоюз. симпоз. по вторичным моделирующим системам] / Edasi. — 1974. — 14. märts. — См. № 279.
291. Fabula w filmie // Dialog (Warszawa). — 1974. — № 4 (216). — S. 139—146. — См. № 248.
292. Luuletaja, teadlane, õppejõud: [В. Адамс] // Tartu Riiklik Ülikool. — 1974. — 8 veebr.
293. Mit —ime — kultura // Izraz. — Кн. 35, бр. I. — S. 3—21. — См. № 240.
294. Narracja filmowa // Dialog (Warszawa). — 1974. — № 3 (215). — S. 151—155. — См. № 248.
295. Observations on the Structure of the Narrative Text // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4. — P. 75—81. — См. № 235.
296. Ogledi iz tipologije kulture // Treći program: Radio Beograd. — Jesen, 1974. — P. 439—586. — См. № 193.
297. On Some Principle Difficulties in the Structural Description of a Text // Linguistics. — 1974. — № 121. — P. 57—64. — См. № 166.
298. On the Mythological Code of Plotted Texts // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4. — P. 82—87. — См. № 244.
299. Polotski, Simeon; Prokopovits, F.; Puškin, A. S.; Radištšev, A. N. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1974. — Kd. 6. — Lk. 165, 239, 276—277, 368.
300. Studii de tipologie a culturii. — Bucureşti, 1974. — 120 p. — См. № 193.
301. The Individual Creative Career and the Typology of Culture Codes // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1974. — Vol. 10, № 4 — P. 88—90. — См. № 238.
302. The Sign Mechanism of Culture // Semiotica. — 1974. — Vol. 12, № 4. — P. 301—305. — См. № 236.
303. Thèses pour l'étude sémiotique des cultures: (En application aux textes slaves) // Sémiotique (Paris). — 1974. — № 81—84. — P. 125—156. — (Recherches internationales à la lumière du marxisme). — См. № 251.
304. Zur Distinktion des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen Strukturbergriffs // Formalismus, Strukturalismus Geschichte. — Kronberg (Ts.), 1974. — S. 105—120. — См. № 82.

## 1975

305. Ветераны вспоминают: [Интервью] // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 7 мая.
306. Вяземский — переводчик «Негодования» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 369. — С. 126—135. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 26: Литературоведение). — Совм. с И. А. Паперно.
307. Два слова новым студентам // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 19 сент.

308. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов: [Сб. ст.]. — Л., 1975. — С. 25—74.
309. Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 53—63. — Совм. с Б. М. Гаспаровым.
310. Несколько слов по поводу рецензии Я. М. Мейера «Литература как информация» // Russian Literature — 1975. — № 9. — Р. 111—118.
311. О Хлестакове // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 369. — С. 19—53. — (Пр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 26: Литературоведение).
312. О семиотико-эстетическом трактате Мукаржовского // Там же. — 1975. — Вып. 365. — С. 242. — (Пр. по знаковым системам; [Т.] 7).
313. Об одной цитате у Блока: (К проблеме: «Блок и декабристы») // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 102—103.
314. Об одной цитате у Лермонтова // Рус. лит. — 1975. — № 2. — С. 206—207.
315. Отделение русской филологии // Тарт. гос. ун-т. — 1975. — 14 марта.
316. Памяти Петра Григорьевича Богатырева // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 365. — С. 5—6. — (Пр. по знаковым системам; [Т.] 7). — Без подписи.
317. Посвящение «Полтавы»: (Текст, функция) // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. — Л., 1975. — С. 40—54.
318. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Ввод. лекции в изучение текста. — Тарту, 1975. — 109 с.
319. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) / Публ., вступ. ст. и коммент. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1975. — Вып. 358. — С. 168—322. — (Пр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 24: Литературоведение). — Совм. с Б. А. Успенским.
320. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Там же. — Вып. 365. — С. 120—142. — (Пр. по знаковым системам; [Т.] 7).
321. Die Analyse des poetischen Textes. — Kronberg (Ts.), 1975. — XIV, 203 S. — См. № 223.
322. Il concetto di testo // Teoria della letteratura. — Bologna, 1975. — P. 86—87. — См. № 194.
323. La ripetibilità al livello fonologico // Ibid. — P. 236—241. — См. № 194.
324. La struttura del testo poetico // Ibid. — P. 133—139. — См. № 194.
325. Mito — Nome — Cultura // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 97—131. — См. № 240.
326. Myth — Name — Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1975. — Vol. II, № 2—3. — P. 17—46. — См. № 240.
327. Notes on the Structure of a Literary Text // Semiotica. — 1975. — Vol. 15, № 3. — P. 199—205. — См. № 207.
328. O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych: (Tezy) // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 374—379. — См. № 117.

329. O semiotycznym mechanizmie kultury // Ibid. — S. 177—201. — Cм. № 208.
330. O semiotycze pojęć «wstydu» a «strach» w mechanizmie kultury: (Tezy) // Ibid. — S. 202—205. — См. № 188.
331. Observations on the Structure of the Narrative Text // The Soviet Rev. — 1975. — Vol. 14, № 2. — P. 59—65. — № 235.
332. On the Metalanguage of a Typological Description of Culture // Semiotica. — 1975. — Vol. 14, № 2. — P. 97—123. — См. № 148, 165.
333. Point of View in a Text // New Literary History. — 1975. — Vol. 6, № 2. — P. 339—352. — См. № 194.
334. Rölejев, K. F.; Sakulin, P. N.; Strukturaalne kirjandusteadus; Sumarokov, A. P., Sišmarjov, V. F.; «Zadonštšina»; Žirmunski, V. M.; Žukovski, V. A. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1975. — Kd. 7. — Lk. 12, 66, 287, 309, 391, 402, 417—418, 419.
335. Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. — Bratislava, 1975. — 139 s. — См. № 248.
336. Sul meccanismo semiotico della cultura // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 59—95. — См. № 208.
337. Sõduriks teeb sõda // Tartu Riiklik Ülikool. — 1975. — 30. mai.
338. Tekst i funkcja // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 100—113. — См. № 152.
339. Tesi sull' «Arte come sistema secondario di modellizzazione» // Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. Semiotica e cultura. — Milano; Napoli, 1975. — P. 1—27. — См. № 138.
340. The Discrete Text and Iconic Text: Some Remarks on the Structure of Narrative // New Literary History. — 1975. — Vol. 6, № 2. — P. 333—338. — См. № 235.
341. Theatre and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1975. — Vol. 11, № 2—3. — P. 155—185. — См. № 249.
342. Theses on the Semiotic Study of Culture: (As Applied to Slavic Texts) // Peter de Ridder Press Publications in Semiotics of Culture [№] 2. — Lisse, 1975. — 29 p.; The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. — Lisse, 1975. — P. 57—83. — См. № 251.
343. Tipologia della cultura. — Milano, 1975. — 299 p. — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 193, 208, 240, 242, 117, 148, 100, 149, 133, 188, 249.
344. Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1975. — S. 243—295. — См. № 149.

## 1976

345. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. — М., 1976. — С. 292—297.
346. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литературы: Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. — Л., 1976. — С. 125—132.
347. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). — М., 1976. — С. 247—267. — (Материалы науч. конф. (1975)).

348. Что дает семиотический подход? // Вопр. лит. — 1976. — № 11. — С. 67—70.
349. «Являлись на балы, не снимая шпаг...» // Клуб и худож. самодеятельность. — 1976. — № 23. — С. 36—39. — См. № 308.
350. Analysis of the Poetic Text. — Ann Arbor (Mich.), 1976. — 309 p. — См. № 223.
351. Culture and Information // Dispositio: Revista Hispánica de Semiótica Literaria. — 1976. — Vol. 1, № 3. — P. 213—215. — (Dept. of Romance Lang., Univ. of Michigan). — См. № 191.
352. Gogol' and the Correlation of «the Culture of Humor» with the Comic and Serious in the Russian National Tradition // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 40—43; Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 297—300. — См. № 271.
353. Kuidas kõneleb kunst? // Keel, mida me harime. — Tallinn, 1976. — Lk. 157—168.
354. La réduction et le déploiement des systèmes sémiotiques: (Introduction au problème: le freudisme et la culturologie sémiotique) // Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu: Textes choisis et présentés par J. M. Lotman et B. A. Ouspenski. — Bruxelles, 1976. — P. 44—51. — См. № 277.
355. La sémiotique des concepts de «peur» et «honte» dans le mécanisme de la culture // Ibid. — P. 54—57. — См. № 188.
356. La signification modélisante des concepts de «fin» et de «début» dans les textes artistiques // Ibid. — P. 197—201. — См. № 117.
357. Mythe — Nom — Culture // Ibid. — P. 18—39. — См. № 240.
358. Myth — Name — Culture // Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 3—32. — См. № 240.
359. Olustikuruumi esteetilise ansamblina // Kunst. — 1976. — Nr. 2. — Lk. 35—39. — См. № 282.
360. O. M. Freidenberg as a Student of Culture // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 3—11; Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 257—268. — См. № 246.
361. On the Modeling Significance of the Concepts «Beginning» and «End» in Artistic Texts // Russian Poetics in Translation. — 1976. — Vol. 3: General Semiotics. — P. 7—11. — См. № 117.
362. On the Reduction and Unfolding of Sign Systems: (The Problem of «Freudianism and Semiotic Culturology») // Soviet Studies in Literature: A Journ. of Translations. — 1976. — Vol. 12, № 2. — P. 44—52; Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 301—309. — См. № 277.
363. Semiotika filma i problemi filmske estetike. — Beograd, 1976. — 103 s. — См. № 248.
364. Semiotics of Cinéma. — Ann Arbor (Mich.), 1976. — 106 p. — См. № 248.
365. Struktura umjetničkog teksta. — Beograd, 1976. — 398 s. — См. № 194.
366. The Content and Structure of the Concept of «Literature» // PTL: A Journ. for Descriptive Poetics and Theory of Lit. — 1976. — № 1. — P. 339—356. — См. № 245.

367. The Structure of Ideas in Pushkin's Poem «Andzhelo» // Russian Poetics in Translation. — Colchester, 1976. — Vol. 2: Poetry and Prose. — P. 66—84. — См. № 237.
368. Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth Century Culture // Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. — White Plains; N. Y., 1976. — P. 33—63; The Soviet Rev. — 1975/1976. — Vol. 16, № 4. — P. 53—83. — См. № 249.
369. Till kulturtypologins problem // Tecken och tydning: Till konsternas semiotik. — Stockholm, 1976. — P. 264—273. — См. № 126.
370. Tjutšev, F. I.; Tomaševski, B. V.; Trediakovski, V. K.; Turgenev, vennad; Vassili Buslajev; Vene NFSV, Kirjandus (kuni 1917. a.); Venevitinov, D. V.; Vengerov, S. A. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. — Tallinn, 1976. — Kd. 8. — Lk. 10, 22, 54, 130, 324, 367—368, 376, 377.
371. Tre texter om konstens semiotik // Tecken och tydning: Till konsternas semiotik. — Stockholm, 1976. — P. 44—59. — См. № 91, 138, 194.
372. Un modèle dynamique du système sémiotique // Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu: Textes choisis et présentés par J. M. Lotman et B. A. Ouspenski. — Bruxelles, 1976. — P. 77—93. — См. № 272.
373. Wykłady z poetyki strukturalnej // Współczesna teoria badań literackich za granicą: Antologia. — Krakow, 1976. — Z. 2. — S. 161—176. — См. № 91.

## 1977

374. «Звонячи в прадъднюю славу» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 414. — С. 98—101. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 28: Литературоведение).
375. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // XVIII век. — Л., 1977. — Сб. 12: А. Н. Радищев и литература его времени. — С. 29—39.
376. Исаак Иосифович Ревзин: [Некролог] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 411. — С. 164. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
377. Культура как коллективный разум и проблема искусственного разума. — М., 1977. — 18 с. — (Науч. совет по комплекс. пробл. «Кибернетика» АН СССР: Предварит. публ.).
378. Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та — 1977. — Вып. 411. — С. 138—150. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
379. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси: [Рец. на кн.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976] // Вопр. лит. — 1977. — № 3. — С. 148—166. — Совм. с Б. А. Успенским.
380. О «воскреснувшей эллинской речи» // Там же. — № 4. — С. 215—217.
381. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 411. — С. 65—69. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 8).
382. [Рец. на изд.:] Кислягина Л. Г. Формирование общественно-политических взглядов Н. М. Карамзина (1785—1803). МГУ, 1976 // История СССР. — 1977. — № 5. — С. 197—200.
383. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры: (до конца XVIII века) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1977. — Вып. 414. —

- C. 3—36. — (Tr. по рус. и славян. филологии; [T.] 28). — Совм. с Б. А. Успенским.
384. Текст и структура аудитории // Там же. — 1977. — Вып. 422. — С. 55—61. — (Tr. по знаковым системам; [T.] 9).
385. Три заметки к пушкинским текстам // Временник Пушкинской комиссии, 1974. — Л., 1977. — С. 88—91.
386. A kétféle kommunikációs modell a kultura rendszerében // Jel-kommunikáció-kultúra. — Budapest, 1977. — Old. 143—165. — Cm. № 272.
387. A kultura szemiotikai mechanizmusa // Ibid. — Old. 173—188. — Cm. № 208.
388. Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur: (Bis zum Ende 18. Jahrhunderts) // Poetica. — 1977. — Bd. 9, H. 1. — S. 1—40. — Cm. № 383.
389. Filmens semiotik och filmestetiska frågor. — Stockholm, 1977. — 172 s. — Cm. № 248.
390. Filmszemiotika és filmesztétika. — Budapest, 1977. — 147 old. — Cm. № 248.
391. Kulttuuri on kiehtova merkkien järjestelmä // Helsingin Sanomat. — 1977. — 8. toukokuuta.
392. La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale. — Urbino, 1977. — 16 p. — (Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica: Università di Urbino; Ser. A, № 66). — Cm. № 377.
393. Mitosz — név — kultura // Jel-kommunikáció-kultúra. — Budapest, 1977. — Old. 205—225. — Cm. № 240.
394. Myth — Name — Culture // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 233—252. — Cm. № 240.
395. Numerical Semantics and Cultural Types // Ibid. — P. 227—231. — Cm. № 151.
396. O modelującym znaczniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych: (Tezy) // Semiotyka kultury. — Warszawa, 1977. — S. 344—349. — Cm. № 117.
397. O semiotycznym mechanizmie kultury // Ibid. — S. 147—170. — Cm. № 208.
398. O semiotyce pojęć «wstyd» i «strach» w mechanizmie kultury: (Tezy) // Ibid. — S. 171—174. — Cm. № 188.
399. Primary and Secondary Communication-Modelling Systems // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 95—98. — Cm. № 278.
400. Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films. — Frankfurt a. M., 1977. — 162 S. — Cm. № 248.
401. Problems in the Typology of Culture // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 213—221. — Cm. № 126.
402. Problems in the Typology of Texts // Ibid. — P. 119—124. — Cm. № 113.
403. Readings in Soviet Semiotics: (Russian Texts). — Ann Arbor (Mich.), [1977]. — P. 76—98; 160—174; 210—243; 326—341; 364—400. — Cm. № 82, 151, 170, 193, 272, 347, 348.
404. Sémiotique et esthétique du cinéma. — Paris, 1977. — 188 p. — Cm. № 248.
405. Text and Function // Soviet Semiotics: An Anthology. — Baltimore; London, 1977. — P. 125—135. — Cm. № 152.
406. Text und Funktion // Textsemiotik als Ideologiekritik. — Frankfurt a. M., 1977. — S. 149—164. — Cm. № 152.

407. The Dynamic Model of a Semiotic System // *Semiotica*. — 1977. — Vol. 21, № 3/4. — P. 193—210. — См. № 272.
408. The Problem of Meaning in Secondary Modeling Sistems // *New Literary History*. — 1977. — Vol. 8. — P. 22—37. — См. № 101.
409. The Structure of the Artistic Text. — Ann Arbor (Mich.), 1977. — 300 p. — (*Michigan Slavic Contributions*, № 7). — См. № 194.
410. The Structure of the Narrative Text // *Soviet Semiotics: An Anthology*. Baltimore; London, 1977. — P. 193—197. — См. № 235.
411. Two Models of Communication // *Ibid.* — P. 99—101. — См. № 242.
412. Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola // *Semiotyka kultury*. — Warszawa, 1977. — S. 213—265. — См. № 149.
413. Zur Distinktion des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen Strukturbegriffs // *Textsemiotik als Ideologiekritik*. — Frankfurt a. M., 1977. — S. 131—148. — См. № 82.

## 1978

414. Динамическая модель семиотической системы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 464. — С. 18—33. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры). — См. № 272.
415. «Капитанская дочка» // *Пушкин в школе: Пособие для учителя*. — М., 1978. — С. 144—157. — См. № 67.
416. Куклы в системе культуры // *Декоратив. искусство СССР*. — 1978. — № 2. — С. 36—37.
417. О языке мультипликационных фильмов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 464. — С. 141—144. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
418. Специфика литературного чтения в национальной школе // Коммунистическое воспитание учащихся-эстонцев в процессе обучения русскому языку. — Таллинн, 1978. — С. 19—30. — Совм. с Л. Н. Киселевой.
419. Умер Чарли Чаплин // Тарт. гос. ун-т. — 1978. — 10 февр. — См. № 424.
420. Устная речь в историко-культурной перспективе // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1978. — Вып. 422. — С. 113—121. — (Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; [Вып.] 1).
421. Феномен культуры // Там же. — Вып. 464. — С. 3—17. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
422. A Estrutura do Texto Artístico. — Lisboa, 1978. — 488 p. — См. № 194.
423. Bungaku riron to kōtō shugi. — Tokyo, 1978. — 365 p. — На япон. яз. — См. № 194.
424. Charles Chaplin // *Tartu Riiklik Ülikool*. — 1978. — 27. jaan.
425. Estética e Semiótica do Cinema. — Lisboa, 1978. — 182 p. — См. № 248.
426. Estructura del texto artístico. — Madrid, 1978. — 364 p. — См. № 194.
427. Innowacja i tradycja // *Punkt* (Gdańsk). — 1978. — № 3. — S. 101—106. — См. № 166.
428. Kunst als Sprach-Generator... // Ästhetik: Materialien zu ihrer Geschichte: Ein Lesebuch. — Frankfurt a. M., 1978. — S. 310—314. — См. № 194.
429. Lalki w systemie kultury // *Teksty* (Warszawa). — 1978. — № 6 (42). — S. 46—53. — См. № 416.

430. Myth — Name — Culture // *Semiotica*. — 1978. — Vol. 22, № 3/4. — P. 211—233. — См. № 240.
431. Neue Aspekte bei der Erforschung der Kultur der Alten Rus // *Kunst und Literatur*. — 1978. — № 1. — S. 81—90. — См. № 379.
432. On the Semiotic Mechanism of Culture // *New Literary History*. — 1978. — Vol. 9, № 2. — P. 211—232. — См. № 208.
433. Que donne l'approche sémiotique? // *Sciences sociales*. — 1978. — № 1. — P. 223—226. — См. № 348.
434. Sulla poesia: testo e sistema // *Problemi: Periodico quadrimestrale di cultura*. — 1978. — № 52. — P. 132—146. — См. № 223.
435. Text and Function // *New Literary History*. — 1978. — Vol. 9, № 2. — P. 233—244. — См. № 152.
436. Theme and Plot: The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of the Nineteenth Century // *PTL: A Journ. for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. — 1978. — Vol. 3, № 3. — P. 455—492. — См. № 320.
437. Uwagi do semiotycznej typologii rosyjskiej kultury XVIII w. // *Czlowiek i swiatopoglad*. — 1978. — № 5 (154). — S. 112—128. — См. № 274.

## 1979

438. Азбука судьбы: [Интервью] // *Моск. комсомолец*. — 1979. — 23 нояб.
439. К проблеме работы с недостоверными источниками // *Временник Пушкинской комиссии*, 1975. — Л., 1979. — С. 93—98.
440. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*. — 1979. — Вып. 481. — С. 107—120. — (Семантика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; [Вып.] 2).
441. «Повесть о капитане Копейкине»: (Реконструкция замысла и идеино-композиционная функция) // Там же. — 1979. — Вып. 467. — С. 26—43. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 11: Семиотика текста).
442. Речевая маска Слюняя // *Вторичные моделирующие системы*. — Тарту, 1979. — С. 88—90.
443. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. // *Древняя русская литература в исследованиях: Хрестоматия*. — Минск, 1979. — С. 130—141. — См. № 76.
444. «Смесь обезьяны с тигром» // *Временник Пушкинской комиссии*, 1976. — Л., 1979. — С. 110—112.
445. Театральный язык и живопись: (К проблеме иконической риторики) // *Театральное пространство*. — М., 1979. — С. 238—252. — (Материалы научн. конф. (1978)).
446. Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же чорт возьмет тебя». 2. Почему море в мужском роде? 3. «Задумчивый Вампир» и «Влюбленный бес» // *Вторичные моделирующие системы*. — Тарту, 1979. — С. 91—106.
447. Этот трудный текст... // *Лит. обозрение*. — 1979. — № 3. — С. 47—48.
448. Che cosa dà l'appoggio semiotico? // *La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi*. — Milano, 1979. — P. 225—228. — См. № 348.
449. Culture as Collective Intellect and the Problems of Artificial Intelligence // *Russian Poetics in Translation*. — 1979. — № 6: Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics. — P. 84—96. — См. № 377.

450. Despre continutul și structura noțiunii de «literatura artistică» // Poetică, estetică, sociologie: (Studii de teoria literaturii și artei). — București, 1979. — P. 116—138. — См. № 245.
451. Discorso d'apertura // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 188—190. — См. № 88.
452. Estética y Semiótica del Cine. — Barcelona, 1979. — 153 p. — См. № 248.
453. Groteski ja filosoofia maailmas // Voltaire. Filosoofilised jutustused. — Tallinn, 1979. — lk. 260—289.
454. Introduzione alla semiotica del cinema. — Roma, 1979. — 141 p. — См. № 248.
455. Jedan dinamički model semiotičkog sistema // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 413—428. — См. № 272.
456. La rhétorique du non-verbal // Rhétoriques, sémiotiques: Rev. d'Esthétique. — 1979. — № 1—2. — P. 75—95. — В соавт.
457. Mit — Ime — kultura // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 361—382. — См. № 240.
458. O trešoi i strukturze pojęcia «literatura artystyczna» // Literatura na Świecie (Warszawa). — 1979. — № 11. — S. 272—291. — См. № 245.
459. Ograničavanje i razvijanje semiotičkih sistema: (Uvod u problem: frojdizam i semiotička kulturologija) // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 386—393. — См. № 277.
460. Postscriptum alle tesi collettive sulla semiotica della cultura // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 221—224. — Совм. с Б. А. Успенским.
461. Proposte per il programma della «IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari» // Ibid. — P. 191—193. — См. № 191.
462. See raske tekst // Edasi. — 1979. — 11. aug. — См. № 447.
463. Semiotika pojmove «strah» i «sram» u mehanizmu kulture // Treći program (Beograd). — 1979. — Br. 42, № 3. — S. 394—401. — См. № 188.
464. Tesi per un'analisi semiotica delle culture: (In applicazione ai testi slavi) // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. — Milano, 1979. — P. 194—220. — См. № 251.
465. The Future for Structural Poetics // Poetics. — 1979. — Vol. 8, № 6. — P. 501—507.
466. The Origin of Plot in the Light of Typology // Poetics Today. — 1979. — Vol. 1, № 1—2. — P. 161—184. — См. № 249.
467. Typologia tekstów i typologia związków zewnętrztekstowych // Człowiek i światopogląd. — 1979. — № 11 (172). — S. 78—91. — См. № 91.
468. [Статьи по семиотике литературы и культуры]. — Tokyo, 1979. — 381 p. — На япон. яз.
469. [Язык и культура] // Rev. de la pensée d'aujourd'hui. — 1979. — Vol. 7, № 4. — P. 151—158. — На япон. яз. — См. № 187, 208, 278.

## 1980

470. Ветераны вспоминают // Тарт. гос. ун-т. — 1980. — 16 мая.
471. К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии, 1977. — Л., 1980. — С. 88—91.
472. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Коммент.: Пособие для учителя. — Л., 1980. — 416 с.

473. Семиотика сцены // Театр. — 1980. — № 1. — С. 89—99.
474. Das Thema der Karten und des Kartenspiels in der russischen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts // Kodikas/Codes: An International Journl. of Semiotics. — 1980. — Bd. 2, № 1. — S. 39—63. — См. № 320.
475. Hannibali imelik elu: [Рец. на изд.: Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал: Биогр. исслед. Таллинн, 1980] // Keel ja Kirjandus. — 1980. — Nr. 10. — Lk. 632—638.
476. Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa: (Fino alla fine del XVIII secolo) // Strumenti critici. — 1980. — № 42—43: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. — P. 372—416. — См. № 383.
477. Kuidas mõista kunsti? [Интервью] // Sirp ja Vasar. — 1980. — 1 aug.
478. La lingua orale nella prospettiva storico-culturale // Quaderni urbinati di cultura classica. — 1980. — Vol. 6 (35). — P. 7—16. — См. № 420.
479. Le origini della corrente tolstoiana nella letteratura russa degli anni 1830—40 // Tolstoj oggi. — Firenze, 1980. — P. 313—394. — См. № 68.
480. Nuovi aspetti nello studio della cultura dell'antica Rus' // Strumenti critici. — 1980. — № 42—43: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. — P. 347—371. — См. № 379.
481. Retorica // Enciclopedia. — Torino, 1980. — Vol. 11. — P. 1047—1066. — См. № 496.
482. Teel võidule: [Интервью] // Tartu Rüüklik Ülikool. — 1980. — 8. mai.
483. Tesi sullo studio semiotico della cultura. — Parma, 1980. — См. № 251.
484. Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura. — Roma; Bari, 1980. — 234 p. — См. № 272, 320, 347, 381, 377, 421, 416, 616, 489.
485. Text a struktura auditoria // Televizni tvorba. — 1980. — № 1. — S. 19—23. — См. № 384.
486. Wędrówka Ulissesu w «Boskiej komedii» Dantego // Pamiętnik literacki. — 1980. — R. 71, z. 4. — S. 127—138. — См. № 484 (616).
487. [Семиотика сцены] // Teotoro. — 1980. — № 11. — P. 76—83. — На япон. яз. — См. № 473.

## 1981

488. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: Пособие для учащихся. — Л., 1981. — 253 с.
489. Блок и народная культура города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 535. — С. 7—26. — (Блоковский сборник; [Вып.] 4: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики).
490. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 513. — С. 3—16. — (Тр. по рус. и славян. филологии; [Т.] 32: Литературоведение: Пробл. лит. типологии и ист. преемственности).
491. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия // XVIII век. — Л., 1981. — Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — нач. XIX в. — С. 82—90.
492. Литература и мифология // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 546. — С. 35—55. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 13: Семиотика культуры). — Совм. с З. Г. Минц.
493. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. — М., 1981. — Вып. 1. — С. 13—17.

494. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1981. — Т. 40, № 4. — С. 312—324. — Совм. с Н. И. Толстым, Б. А. Успенским.
495. Несколько слов о статье В. М. Живова: [Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 56—91] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 546. — С. 92—97. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 13: Семиотика культуры).
496. Риторика // Там же. — Вып. 515. — С. 8—28. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 12: Структура и семиотика художественного текста).
497. Семиотика культуры и понятие текста // Там же. — С. 3—7.
498. Семиотические аспекты формализации языка и культуры // Кибернетику — на службу коммунизму. — М., 1981. — [Вып.] 10: Информационно-кибернетические идеи и методы в науках о жизни и человеке. — С. 113—148. — Совм. с В. В. Ивановым, Е. К. Гусевой.
499. Текст в тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1981. — Вып. 567. — С. 3—18. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 14: Текст в тексте).
500. Текст как динамическая система // Структура текста — 81: (Тез. симпоз.). — М., 1981. — С. 104—105.
501. Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг.: (К генезису ист. концепции Карамзина) // XVIII век. — Л., 1981. — Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — нач. XIX в. — С. 102—131.
502. Die Maske in der künstlerischen Welt Gogols und die Masken Anatoli Kaplans // Gogol N. Die toten Seelen. — Berlin; Weimar, 1981. — S. 599—610.
503. Die Struktur literarischer Texte. — 2 Aufl. — München, 1981. — 430 S. — См. № 194.
504. Internatsionalismi professor: (Vene kirjanduse kat. juh. S. Issakovi 50. sünnipäevaks) // Edasi. — 1981. — 7. okt.
505. Kunst als Sprache: Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. — Leipzig, 1981. — 501 S. — См. № 193, 138, 272, 278, 277, 245, 249, 248, 282, 100, 133, 206, 249, 121, 238, 170.
506. Lavasemiotika // Kultuur ja Elu. — 1981. — № 1. — Lk. 51—53; № 2. — Lk. 34—40; № 3. — Lk. 50—55. — См. № 473.
507. Meninio teksto daugiaplaniskumas // Estetine Kultūra; 1: Menas ir laisvalaikio kultūra. — Vilnius, 1981. — S. 288—299. — См. № 194.
508. On the Language of Animated Cartoons // Russian Poetics in Translation. — 1981. — Vol. 8: Film Theory and General Semiotics. — P. 36—39. — См. № 417.
509. Semiotica della scena // Strumenti critici. — 1981. — № 44. — P. 1—29. — См. № 473.
510. Sergei Issakov viiekümnene // Sirp ja Vasar. — 1981. — 9. okt. — Lk. 6.
511. [Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Салоники, 1981. — 186 с. — На новогреч. яз.] — См. № 248.
- 511 a. [Пути развития русской просветительской прозы XVIII века; Русско и русская культура XVIII века] // Annales de littérature comparée: Hikaku Bungaku Nenshi (Tokyo). — 1981. — Vol. XVIII. — P. 80—87. — На япон. яз. — См. № 62, 136.

1982

512. Анализ поэтического текста // *Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ.* — Budapest, 1982. — С. 715—724. — См. № 223.
513. Заметки по поэтике Тютчева // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 604. — С. 3—16. (Тр. по рус. и славян. филологии; Литературоведение: Единство и изменчивость историко-литературного процесса).
514. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 576. — С. 110—121. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 15: Типология культуры. Взаимное воздействие культур). — Совм. с Б. А. Успенским.
515. К предыстории современных семиотических идей: [«Разговор о Данте» Мандельштама] // *Filoloogiateadused Tartu Ülikoolis: (Konv. teesid...)* = Филологические науки в Тартуском университете: (Тез. конф...). — Tartu, 1982. — Lk. 78—82.
516. Литература и мифы // *Мифы народов мира: Энцикл.* 2 т. — M., 1982. — Т. 2. — С. 58—65. — Совм. с З. Г. Минц, Е. М. Мелетинским.
517. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии, 1979. — Л., 1982. — С. 15—27.
518. От редакции: [О семиотич. подходе к пробл. межтекст. отношений] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1982. — Вып. 576. — С. 3—9. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 15: Типология культуры. Взаимное воздействие культур).
519. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К пробл. средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья; [Сб. ст.]. — M., 1982. — С. 236—249. — Совм. с Б. А. Успенским.
520. Природа поэзии // *Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ.* — Budapest, 1982. — С. 404—408. — См. № 223.
521. Рыцарь культуры: (Памяти доц. Р. Клейса) // Тарт. гос. ун-т. — 1982. — 3 сент.
522. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // *Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ.* — Budapest, 1982. — С. 218—229. — См. № 138.
523. Учебник-хрестоматия по литературному чтению для IX класса. — Таллинн, 1982. — 208 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой.
524. A köznapi viselkedés poétikája a XVIII százdi orosz kultúrában // *Helikon.* — 1982. — № 2—3. — Old. 251—265. — См. № 381.
525. Die grafische Folge: Erzählung und Gegenerzählung // *Figura 3 Zyklen: Internationale Buchkunst-Ausstellung.* Leipzig, 1982. — Leipzig, 1982. — S. 11—22.
526. Estructura del texto artístico. — Madrid, 1982. — 364 p. — См. № 194.
527. Il cervello — il testo — la cultura — l'intelletto artificiale // *Intersezioni.* — 1982. — № 1. — P. 5—16. — См. № 493.
528. «Когда же чорт возьмет тебя!»: (A. S. Puškin loomingus esinevast väljendist) // *Edasi.* — 1982. — 13. veebr. — См. № 446.
529. Kultur und Text als Sinngeneratoren // *Zeitschrift für Semiotik.* — 1982. — Bd. 4, № 1/2. — S. 123—133. — См. № 547.
530. La semiotica della scena // *Rassegna sovietica.* — 1982. — Vol. 33, № 2. — P. 3—24. — См. № 473.

531. «Lermontovi entsüklopeedia» ja kirjanduslike personaalentsüklopeediate probleeme: [Рец. на изд.: Лермонтовская энцикл. М., 1981] // Keel ja Kirjandis. — 1982. — № 12. — lk. 662—666. — Совм. с М. Ю. Лотманом.
532. Linguaggio teatrale e pittura // Alfabeto (Milano). — 1982. — № 32. — P. 15—16. — См. № 445.
533. «Noorte Hääle» lugejate küsimustele vastab TRÜ väliskirjanduse professor filoloogiadoktor Juri Lotman // Noorte Hääl. — 1982. — 28. veebr.
534. Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus // Sirp ja Vasar. — 1982. — 1. okt. — lk. 8; 7. okt. — lk. 16. — См. № 525.
535. Sur deux modèles de communication dans le système de la culture // Linguistique et poétique. — Moscou, 1982. — P. 205—224. — См. № 242.
536. The Text and the Structure of Its Audience // New Literary History: A Journl. of Theory and Interpretation. — 1982. — Vol. 14, № 1. — P. 81—87. — См. № 384.
537. Vene kirjandus: Öpik IX kl. — Tallinn, 1982. — 164 lk.

## 1983

538. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: Пособие для учащихся. — 2-е изд. — Л., 1983. — 255 с. — См. № 488.
539. Асимметрия и диалог // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1983. — Вып. 635. — С. 15—30. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 16: Текст и культура).
540. Дом в «Мастере и Маргарите» // Там же. — Вып. 645. — С. 130—137. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Проблемы типологии русской литературы).
541. «Золотое сечение» и проблема внутримозгового диалога // Декоратив. искусство СССР. — 1983. — № 9. — С. 31—34. — Совм. с Н. Николаенко.
542. Избыточность в смыслопорождающих системах: (На материале объектов «текст» и «культура») // Семиотические аспекты формализации интеллектуальной деятельности: Школа-семинар г. Телави, 29 окт. — 6 нояб. 1983 г.: Тез. докл. и сообщ. — М., 1983. — С. 212—214.
543. Историко-литературные заметки: 1. Тютчев и Данте: К постановке пробл. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1983. — Вып. 620. — С. 31—35. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Типология литературных взаимодействий).
544. Историко-литературные заметки: 2. Образы природных стихий в русской литературе: (Пушкин — Достоевский — Блок) // Там же. — С. 35—41. — Совм. с З. Г. Минц.
545. К построению теории взаимодействия культур: (Семантический аспект) // Там же. — Вып. 646. — С. 92—113. — (Тр. по романо-герман. филологии: Литературоведение: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур).
546. К проблеме формальных моделей, имитирующих интеллектуальные процессы // Семиотические аспекты формализации интеллектуальной деятельности: Школа-семинар г. Телави, 29 окт. — 6 нояб. 1983 г.: Тез. докл. и сообщ. — М., 1983. — С. 214—215.
547. Культура и текст как генераторы смысла // Кибернетическая лингвистика. — М., 1983. — С. 23—30. — См. № 529.

548. Методические замечания к учебнику-хрестоматии по литературному чтению для IX класса // Рус. яз. в эст. шк. — 1983. — № 1. — С. 7—10.
549. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1983. — Т. 42, № 3. — С. 253—262.
550. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Коммент.: Пособие для учителя. — 2-е изд. — Л., 1983. — 416 с. — См. № 472.
551. Три заметки к проблеме «Пушкин и французская культура» // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. — Рига, 1983. — С. 66—81.
552. «Три путника»: Анализ стихотворения Жуковского // Рус. яз. в эст. шк. — 1983. — № 3. — С. 12—16.
553. Der Einfluss im kulturellen Feld // Wiener Slawistischer Alm. — 1983. — Bd. 12. — S. 5—19.
554. I monumenti letterari russi del XVIII secolo: alcuni problemi di redazione dei testi // Rassegna sovietica. — 1983. — Vol. 34, № 3. — P. 21—37. — См. № 494.
555. Mõni sõna Roman Jakobsonist // Keel ja Kirjandus. — 1983. — № 4. — Lk. 188—190.
556. Semiotyka filmu. — Warszawa, 1983. — 208 s. — См. № 248.

## 1984

557. Дорогой друг!: [Ст.-анализ стихотворения Б. Пастернака «Дрозды» — в честь 60-летия М. Дрозды] // Wiener Slawistischer Alm. — 1984. — Bd. 14. — S. 13—16.
558. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Вступ. ст., подготовка текста, примеч., дополн., прилож. — Л., 1984. — 717 с. — Совм. с Б. А. Успенским, Н. А. Марченко.
559. Книга для учителя: Метод. материалы к учебнику-хрестоматии для IX кл. — Таллинн, 1984. — 135 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой.
560. О семиосфере // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 641. — С. 5—23. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма).
561. О современном состоянии семиотических исследований: [Отрывок из доклада] // Studia Russica. — Budapest, 1984. — № 7. — Old. 129—139.
562. От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 664. — С. 3. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург).
563. Повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы. — Таллинн, 1984. — С. 66—73. — См. № 149.
564. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1984. — Вып. 664. — С. 30—45. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург).
565. SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982 г.) — Рига, 1984. — С. 46—78. — Совм. с Ю. Г. Цивьяном.
566. Bachtin — sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik // Roman und Gesellschaft: Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. — Jena, 1984. — S. 32—40.
567. Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura russa. — Bologna, 1984. — 345 p. — См. № 136, 249, 308, 67, 68.

568. Dialogo degli emisferi cerebrali // Alfabeto (Milano). — 1984. — № 59. — P. 21—23. — См. № 541.
569. El texto en el texto // Criterios (Habana). — 1983—1984. — № 5—12. — P. 99—116. — См. № 499.
570. Hinge kasvatamine: (Õppimise, õpetamise ning kasvatusprotsessi seosest koolis) // Rahva Hääl. — 1984. — 29. aug.
571. Jurij Mihailovics Lotman: [Интервью] // Petöfi Népe. — 1984. — 16. okt. — Old. 3.
572. Kultuur ja organism // Teooria ja mudelid eluteaduses. — Tartu, 1984. — Lk. 215—220.
573. Kuvasarja: kertomus ja vastakertomus: (J. Arrakin ja F. Goyan kuvasarjoista) // Taide. — 1984. — № 4. — P. 54—59. — См. № 525, 534.
574. La raffigurazione degli elementi naturali nella letteratura // Autografo: Quadrimestrale de Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei, Università di Pavia. — Pavia, 1984. — P. 9—16. — См. № 544.
575. Mensch, Dingwelt und Raum: Gedanken zur Ausstellung «Das Stilleben und sein Gegenstand». Dresden, 1983 // Dresdener Kunstabläter. — 1984. — № 2. — S. 57—62. — Zusam. mit Klaus Städtke.
576. Semiotika filmu a problémý filmové estetiky. — 2. vyd. — Bratislava, 1984. — 90 s. — См. № 248.
577. Semiotyka sceny // Dialog (Warszawa). — 1984. — S. 87—103. — См. № 473.
578. Struktura tekstu artystycznego. — Warszawa, 1984. — 452 s. — См. № 194.
579. Sulla preistoria delle idee semiotiche contemporanee: Il concetto di testo nel «Discorso su Dante» di Mandel'stam // Autografo: Quadrimestrale del Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei, Università di Pavia. — Pavia, 1984. — P. 3—6. — См. № 515.
580. Tjutčev e Dante // Ibid. — P. 6—9. — См. № 543.
581. The Semiotics of Russian Culture. — Ann Arbor, 1984. — 341 p. — (Michigan Slavic Contributions; № 11). — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 383, 379, 519, 308, 249, 311, 441, 381.
582. Õigus biograafiale: Teksti ja autori isiksuse tüpoloogilisest suhestustest // Looming. — 1984. — № 12. — Lk. 1684—1692. — См. № 586, 622.
583. [Куклы в системе культуры] // Russian Avantgard. — Tokyo, 1984. — P. 37—58. — На япон. яз. — См. № 416.
584. [Статья-анализ стихотворения В. Маяковского «Схема смеха»] // Ibid. — P. 178—191. — На япон. яз. — См. № 223.
585. [Художественная природа русских народных картинок] // Ibid. — P. 148—167. — На япон. яз. — См. № 347.

## 1985

586. Биография — живое лицо: [Рец. на изд.: Гастев А. А. Леонардо да Винчи. 2-е изд. М., 1984] // Новый мир. — 1985. — № 2. — С. 228—236.
587. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 222—230.

588. Несколько слов к проблеме «Стендаль и Стерн»: (Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»? // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1985. — Вып. 698. — С. 73—75. — (Тр. по романо-герман. филологии: Литературоведение: Взаимосвязи и взаимодействие литератур).
589. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: Исследование, а не расследование: [Рец. на изд.: Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году: (Предыстория последней дуэли). Л., 1984] // Таллинн. — 1985. — № 3. — С. 90—99.
590. Об альманахах пушкинской поры: (Вместо напутствия) // Декоратив. искусство СССР. — 1985. — № 6. — С. 29.
- 590 а. Об одном темном месте в письме Григория Сковороды // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1985. — Т. 44, № 2. — С. 170—171.
591. Одно из высших достижений русской литературы: [800 лет «Слову о полку Игореве»] // Рус. яз. в киргиз. шк. — 1985. — № 5. — С. 62—63. — См. № 537.
592. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Alm. — 1985. — Bd. 16. — S. 5—9.
593. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. — Л., 1985. — С. 5—22.
594. Учебник-хрестоматия по литературному чтению для IX класса. — 2-е изд. — Таллинн, 1985. — 208 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой. — См. № 523.
595. Binary Models in the Dynamics of Russian Culture: (To the End of the Eighteenth Century) // The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Yurii M. Lotman, Lidiia Ia. Ginsburg, Boris A. Uspenskii. — Ithaca; N. Y.; London, 1985. — P. 30—66. — См. № 383.
596. Concerning Khlestakov // Ibid. — P. 150—187. — См. № 311.
597. Die künstlerische Natur in den russischen Volksbilderbögen // Lubok: Der russische Volksbilderbogen: (Katalog des Münchner Stadtmuseums). — München, 1985. — S. 21—34. — См. № 347.
598. Dwa teksty o semiotyce // Odra (Wrocław). — 1985. — № 11. — P. 58—61.
599. Filmikunsti koht kultuurimehhanismis // Teater. Muusika. Kino. — 1985. — № 7. — Lk. 19—28. — См. № 378.
600. Il testo e la storia: L' «Evgenij Onegin» di Puškin. — Bologna, 1985. — 179 p. — См. № 318.
601. Kultura kao kolektivno pamćenje // Gradina (Niš). — 1985. — № 4. — S. 12—14. — См. № 377.
602. La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. — Venezia, 1985. — 311 p. — См. № 560, 579, 539, 545, 549, 514, 586, 492, 564, 499, 441, 517.
603. La struttura del testo poetico. — Milano, 1985. — 361 p. — См. № 194.
604. Mózg —tekst — kultura — sztuczny intelekt // Przekazy i opinie (Warszawa). — 1985. — № 1/2 (39/40). — S. 7—22. — См. № 493.
605. Retoryka; Tekst w tekscie // Literatura na Świecie (Warszawa). — 1985. — № 3. — S. 300—343. — См. № 496, 499.
606. Romani Turgenjeva u sižejnom prostoru ruskog romana // Gradina (Niš). — 1985. — № 4. — S. 5—11. — См. № 628.
607. Sull' «Ode scelta da «Giobbe» di Lomonosov // Rassegna sovietica. — 1985. — Vol. 36, № 3. — P. 3—16. — См. № 549.
608. Suurtükiväelasena suures sõjas // Tartu Riiklik Ülikool. — 1985. — 7. mai.

609. The Decembrist in Daily Life: (Everyday Behavior as a Historical-Psychological Category) // The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Yurij M. Lotman, Lidiia Ia. Ginsburg, Boris A. Uspenskii. — Ithaca; N. Y.; London, 1985. — P. 95—149. — См. № 308.
610. The Poetics of Everyday Behaviour in Eighteenth-Century Russian Culture // Ibid. — P. 67—94. — См. № 381.
611. Tõnjanovi romaanist «Puškin» // Tõnjanov, J. Puškin. — Tallinn, 1985. — Lk. 456—462.
612. Zum Aufbau der Theorie der Kulturwechselwirkung: (Semantischer Aspekt) // Proceedings of the X-th Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982. — N. Y.; London, 1985. — Vol. I: General Problems of Literary History. — P. 16—20. — См. № 545.
613. Über biographische Literatur // Kunst und Literatur. — 1985. — Bd. 3, № 5. — S. 603—612. — См. № 586.

## 1986

614. Архаисты-просветители // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. — Рига, 1986. — С. 192—207.
615. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исслед. и материалы. — Л., 1986. — Т. 12. — С. 124—151. — Совм. с М. Ю. Лотманом.
616. Заметки о художественном пространстве: 1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте; 2. Дом в «Мастере и Маргарите» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 720. — С. 25—43. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).
617. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. — Рига, 1986. — С. 24—33.
618. Замыслы гения // Известия. — 1986. — 28 дек.
619. [Интервью о книге «Сотворение Карамзина】] // Кн. обозрение. — 1986. — 11 июля. — С. 5.
620. К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина // IV Советско-японский симпозиум по литературоведению, июнь 1985 г. — М., 1986. — С. 48—56.
621. К современному понятию текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 736. — С. 104—108. — (Исследования по общему и сопоставительному языкознанию: Linguistica).
622. Литературная биография в историко-культурном контексте: (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 683. — С. 106—121. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия).
623. Ломоносов и некоторые вопросы своеобразия русской культуры XVIII века // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф., посвящ. 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28—29 нояб. 1986 г.) — Тарту, 1986. — С. 3—6.
624. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: (Материалы научной конф. (1984)). — М., 1986. — С. 6—14. — ([Виллеровские чтения — 84]; Вып. 17).
625. От редакции: К проблеме пространственной семиотики // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 720. — С. 3—6. — (Тр. по

- знаковым системам; [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).
626. Память культуры // Язык. Наука. Философия. Логикометодол. и семиот. анализ. — Вильнюс, 1986. — С. 193—204.
627. Поэзия науки: (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1986. — Вып. 735. — С. 3—6. — (Блоковский сб.; [Вып.] 7: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века).
628. Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debrecentiensis de Ludovico Kossuth Nominatae. — 1986. — Vol. 23. — Р. 5—24.
629. Три функции текста // Анализ знаковых систем: История логики и методологии науки: Тез. докл. IX Всесоюз. совещ., Харьков, окт. 1986 г. — Киев, 1986. — С. 76—77.
630. Университет, учитель, НТР: (беседа с Ю. М. Лотманом) // Вестн. высш. шк. — 1986. — № 7. — С. 69—73.
631. За дуэла на Пушкин без «тайн» и «загадки»: Изследване, а не разследване // Факел (София). — 1986. — № 2. — С. 182—190. — См. № 589.
632. За «Ода по Йов» на Ломоносов // Проблеми на културата (София). — 1986. — № 1. — С. 15—27. — См. № 549.
633. Aleksandr Sergejevitš Puškin. — Tallinn, 1986. — 206 lk. — См. № 488.
634. Das Problem der «Kulturvermittlung» als ihr typologisches Charakteristikum von Kultur // Semiotika Sovietica: Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962—1973). — Aachen, 1986. — Bd. 2. — S. 839—851. — (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung; Bd. 5. I—5.2). — См. № 212.
635. Das Problem des poetischen Sujets // Ibid. — Bd. 1. — S. 479—483. — См. № 223.
636. Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen // Jahrbuch für Volkskunde: N. F. 9. — Würzburg et al., 1986. — S. 34—55. — См. № 347.
637. Die modellbindende Bedeutung der Begriffe *Anfang* und *Ende* in künstlerischen Texten // Semiotica Sovietica... — Bd. 2. — S. 829—834. — См. № 117.
638. Il concetto di «Mosca Terza Roma» nell' ideologia di Pietro I // Europa Orientalis. — 1986. — Vol. 5. — P. 481—494. — См. № 519.
639. Kirjandusest, selle vaesusest ja rikkusest, kirjandusõhkkonnast ja andekaist lugejaist // Sirp ja Vasar. — 1986. — 28. märts. — Lk. 6.
640. Lecciones de poética estructural: (Introducción) // Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial. — Habana, 1986. — P. 141—156. — См. № 91.
641. Los estudios literarios deben ser una ciencia // Ibid. — P. 73—86. — См. № 128.
642. Mythos — Name — Kultur // Semiotica Sovietica... — Bd. 2. — S. 881—907. — См. № 240.
643. Problemy komparatystyki semiotycznej // Problemy wiedzy o kulturze. — Wrocław, 1986. — S. 5—16. — См. № 545.
644. Sergei Paradzanovi ja Dodo Abashidze filmist «Surami kindluse legend» // Teater. Muusika. Kino. — 1986. — № 12. — Lk. 43—47. — См. № 662.

645. Thesen zur semiotischen Erforschung der Kultur: (In Anwendung auf slawische Texte) // Semiotica Sovietica... — Bd. 1. — S. 85—115. — См. № 251.
646. Vene kirjandus: Õpik IX kl. — 2. tr. — Tallinn, 1986. — 167 lk. — См. № 537.
647. Vorschläge zum Programm der IV. Sommer-Schule über sekundäre modellbildende Systeme // Semiotica Sovietica... — Bd. 1. — S. 81—84. — См. № 191.
648. Zum semiotischen Mechanismus der Kultur // Ibid. — Bd. 2. — S. 853—880. — См. № 208.
649. Zur Semiotik der Begriffe «Scham» und «Angst» im Mechanismus der Kultur // Ibid. — S. 835—838. — См. № 188.
650. Zwei Gedicht-Analysen // Ibid. — Bd. 1. — S. 429—455. — См. № 145.
651. Zwei Kommunikationsmodelle im System der Kultur // Ibid. — Bd. 2. — S. 909—930. — См. № 242.

## 1987

652. Возвращаясь к истокам: [Рец. на изд.: Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина: Факс. воспроизведение... 1855. М., 1985] // Новый мир. — 1987. — № 6. — С. 247—250.
653. Два устных рассказа Бунина: (К пробл. «Бунин и Достоевский») // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 781. — С. 34—52. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Литература и история).
654. Делиль Ж. Сады / Послесл. и примеч. — Л., 1987. — С. 191—209, 214—228. — Примеч. совм. с Н. А. Жирмунской.
655. Замыслы гения: (К 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина) // Вперед (Тарту). — 1987. — 3 февр.; 5 февр.
656. In memoriam: [Ю. К. Лекомцев] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 746. — С. 146—147. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры).
657. История культуры: движение в будущее: [Интервью с Т. Меньшиковой] // Сов. культура. — 1987. — 7 мая. — С. 3.
658. К проблеме нового академического издания Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф., 13—14 нояб. 1987 г. — Таллинн, 1987. — С. 89—95.
659. К современному понятию текста = On the Contemporary Concept of the Text // Livstegn: Proceedings of the first symposium «Semiotics in Theory and Practice», 2—3 Oct. 1986, Bergen (Norway): Norwegian Association for Semiotic Studies. — 1987. — № 3. — Р. 155—163. — См. № 621.
660. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. — М., 1987. — С. 3—11.
661. Неубийственные признания: [Интервью с проф. Ю. М. Лотманом и поэтом Д. Самойловым к 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина] // Вперед (Тарту). — 1987. — 14 февр.
662. Новизна легенды: [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе — С. Параджанова] // Искусство кино. — 1987. — № 5. — С. 63—67.
663. О композиционной функции «десятой главы» «Евгения Онегина» // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф., 13—14 нояб. 1987 г. — Таллинн, 1987. — С. 3—7.

664. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 746. — С. 102—114. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры). — См. № 628.
665. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Там же. — С. 12—16.
666. «Попытки предсказывать интересны в той мере, в какой они не оправдываются»: [Интервью] // Кино (Рига). — 1987. — № 1. — С. 24—26.
667. Признание заслуг: [Интервью с Д. Кузовкиным] // Вперед (Тарту). — 1987. — 23 апр.
668. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема — символ — миф в культуре XVIII столетия» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 746. — С. 85—94. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 20: Актуальные проблемы семиотики культуры). — Совм. с С. Г. Барсуковым, М. Ф. Гришаковой, Е. Г. Григорьевой, Л. О. Зайонц, Г. М. Пономаревой, В. Ю. Митрошкиным.
669. Пушкин 1999 года: Каким он будет? // Таллинн. — 1987. — № 1. — С. 56—64.
670. Пушкиноведение: вернуться к академизму // Вперед (Тарту). — 1987. — 14 нояб.
671. Семиотика и культура второй половины XX века = Semiotics and Culture in the Second Half of the Twentieth Century // Livstegn: Proceedings of the first symposium «Semiotics in Theory and Practice», 2—3 Oct. 1986, Bergen (Norway): Norwegian Association for Semiotic Studies. — 1987. — № 3. — Р. 7—11.
672. Символ в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1987. — Вып. 754. — С. 10—21. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 21: Символ в системе культуры).
673. Сотворение Карамзина. — М., 1987. — 336 с.
674. Alcune considerazioni sulla tipologia delle culture // Uomo e Cultura: Rivista di studi antropologici (Palermo). — 1986/1987. — № 37—40. — Р. 3—16. — См. № 660.
675. Architecture in the Context of Culture = Архитектура в контексте культуры // Архитектура и общество, 1987: В поисках контекста. — [София,] 1987. — С. 6—15.
676. Che cos'è un testo? // Lettera internationale. — 1987. — № 12. — Р. 37.
677. Geeniuse kavatsused: [150. aastat Puškini surmast] // Sirp ja Vasar. — 1987. — 6. veebr. — Lk. 4. — См. № 655.
678. Kutse dialoogile // Bahtin M. Valitud tööd. — Tallinn, 1987. — Lk. 5—14.
679. Le mot et la langue dans la culture du Siècle des Lumières // Septième Congrès International des Lumières. Budapest, 26 juillet — 2 août 1987. — Budapest, 1987. — Р. 255—262.
680. Les grandes idées des lumières // Début et fin des lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale: Actes du Sixième Colloque de Mátrafüred, 20—25 oct. 1984. — Budapest; Paris, 1987. — Р. 155—166.
681. Mida jäätta, mida võtta?: [Interview] // Edasi. — 1987. — 31. dets.
682. Mõtete «häbi» ja «hirm» kultuurisemiootikast // Edasi. — 1987. — 31. jaan. — См. № 188.
683. Puškin. — Budapest, 1987. — 397 old. — См. № 488.
684. Puškin. — Praha, 1987. — 485 s. — См. № 488, 472, 318.

685. Semiotyka sceny // W kręgu socjologii teatru na świecie. — Wrocław et al., 1987. — S. 334—357. — См. № 473.
686. Tartu kui kultuurimäärk // Meie Tartu. — Tallinn, 1987. — Lk. 51—54.
687. Tärtú Mõ sikké xué pāi: [Тартуско-Московская школа] // Dushu (Reading Monthly). — 1987. — № 3. — P. 137—142. — Совм. с Б. А. Успенским. — На кит. яз.
688. Väga ühiskondlik, väga vajalik raamat: Professor Juri Lotman Jaan Krossi «Keisrihullust» // Sirp ja Vasar. — 1987. — 6. veebr. — Lk. 7; 9.
689. [Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Место киноискусства в механизме культуры; О языке мультипликационных фильмов]. — Tokyo, 1987. — 257 р. — На япон. яз. — См. № 248, 417.

## 1988

690. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М., 1988. — 351 с. — См. № 318, 67, 620, 517, 308, 593, 441, 149, 311, 664.
691. В. И. Ленин: «Тут надо быть 100 раз осторожным»: (О вопр. межнац. отношений) // Вперед (Тарту). — 1988. — 2 июля. — См. № 707.
692. Виноват ли Пушкин... // Рус. яз. в эст. шк. — 1988. — № 2. — С. 3—9. — Совм. с Л. Н. Киселевой.
693. Давайте подумаем...: (О пробл. преподавания рус. яз. в старших классах) // Рус. яз. в эст. шк. — 1988. — № 5. — С. 43—52.
694. Закон о языке нужен // Молодежь Эстонии. — 1988. — 1 нояб.
695. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 г.) // Тыняновский сборник: Третий Тыняновские чтения. — Рига, 1988. — С. 29—49.
696. К семиотике зеркала и зеркальности // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1988. — Вып. 831. — С. 3—5. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 22: Зеркало: Семиотика зеркальности). — Без подписи.
697. К современному понятию текста // Семиотика культуры: Тез. докл. Всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры, 8—18 сент. 1988 г. — Архангельск, 1988. — С. 3—6. — См. № 621.
698. Клио на распутье // Наше наследие. — 1988. — № 5. — С. 1—4.
699. Колумб русской истории // Карамзин Н. М. История Государства Российского. — М., 1988. — Кн. 4. — С. 3—16.
700. Несколько заметок к проблеме «Пушкин и французская литература» // Литература и искусство в системе культуры. — М., 1988. — С. 378—393.
701. «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Карамзина — памятник русской публицистики начала XIX века // Лит. учеба. — 1988. — № 4. — С. 88—95.
702. О каузальных связях в семиотическом ряду // Семиотика культуры: Тез. докл. Всесоюз. школы-семинара по семиотике культуры, 8—18 сент. 1988 г. — Архангельск, 1988. — С. 6—10.
703. Патриотизм есть стремление быть лучше...: [Интервью с Г. Туриным] // Кн. и искусство в СССР. — 1988. — № 4 (59). — С. 42—43.
704. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Ст. Воспоминания. Публ. — М., 1988. — С. 437—443.
705. Текст и структура аудитории // Даугава. — 1988. — № 1. — С. 93—98. — См. № 384.

706. Технический прогресс как культурологическая проблема // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1988. — Вып. 831. — С. 97—116. — (Тр. по знаковым системам; [T.] 22: Зеркало: Семиотика зеркальности).
707. «Тут надо быть 1000 раз осторожным» // Коммунист. — 1988. — № 6. — С. 105—108.
708. Biografia literacka w kontekście historii kultury: (Z zagadnien typologicznych relacji pomiędzy tekstem a osobowością autora) // Kwartalnik Alm. Studenckiej Rady Literackiej. — 1988. — № 5/6. — S. 139—159. — См. № 622.
709. Gespräch mit Juri Lotman über den Film // Kunst und Literatur: Sowjetwissenschaften. — 1988. — Jahr. 36, H. 2. — S. 192—198. — См. № 666.
710. Informazione e giudizio: i compiti del recensore // L'Indice dei libri del mese. — 1988. — № 8. — P. 25—26.
711. Kulturgeschichte zukunftsorientiert: (Interview mit T. Men'sikova für Sovetskaja Kul'tura, 17. 5. 1987) // Gesellschaftswissenschaften: Zeitschrift der Sektion Gesellschaftswissenschaften der Akademie der Wissenschaften der UdSSR. — 1988. — Bd. 3. — S. 167—174. — См. № 657.
712. L'histoire de la culture: cheminement vers le futur // Sciences sociales (Moscou). — 1988. — № 2 (72). — P. 155—161; Ciencias sociales. — 1988. — № 2. — P. 151—157. — См. № 657.
713. Megjegyzések a művészeti térről // Kultúra és közösség. — 1988. — № 1. — Old. 62—78. — См. № 616.
714. Mitosz — nev — kultúra // Ibid. — Old. 3—19. — См. № 240.
715. Natural Environment and Information // Lectures in Theoretical Biology. — Tallinn, 1988. — P. 45—47.
716. The Structure of Eugene Onegin // Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin. — Bloomington, 1988. — P. 91—114. — См. № 121.
717. The Transformation of the Tradition Generated by Onegin in the Subsequent History of the Russian Novel // Ibid. — P. 169—177. — См. № 628.
718. Zur Rolle der zufälligen Faktoren in literarischer Evolution // Semiotics of Culture. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu—Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th—29th July 1987. — Helsinki, 1988. — P. 139—150. — См. № 727.

## 1989

719. В мире пушкинской поэзии // Версии: Телевиз. сценарии. — М., 1989. — С. 6—33.
720. В перспективе Французской революции // Тез. докл. науч. конф. «Великая Французская революция и пути русского освободительного движения», 15—17 дек. 1989 г. — Тарту, 1989. — С. 3—9.
721. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. — М., 1989. — С. 468—481.
722. География интеллигентности: эскиз проблемы: Дискуссия в Тарт. ун-те // Лит. учеба. — 1989. — № 2. — С. 3—17.
723. [Из кн.: Александр Сергеевич Пушкин] // Болдино: Осень 1830: Фотолитературная композиция. — М., 1989. — С. 27, 241, 439. — См. № 488.
724. К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia: Пробл. истории рус. лит. нач. XX в. — Helsinki, 1989. — С. 129—146. — (Slavica Helsingiensia; 6). — См. № 620.

725. Кому нужен закон о языке? // Вперед (Тарту). — 1989. — 14 янв.
726. Культура как субъект и сама-себе объект // Wiener Slawistischer Alm. — 1989. — Bd. 23. — S. 187—197.
727. Мир декабристов // Телевидение и радиовещание. — 1989. — № 5. — С. 27—30.
728. О роли случайных факторов в литературной эволюции // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1989. — Вып. 855. — С. 39—48. — (Тр. по знаковым системам; [Т.] 23: Текст — культура — семиотика нарратива). — См. № 718.
729. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. — М., 1989. — С. 227—236.
730. Пушкин // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1989. — Т. 6. — С. 321—338.
731. Слово и язык в культуре Просвещения // Век Просвещения: Россия и Франция: Le Siècle des Lumières: Russie: France: (Материалы науч. конф. (1987)). — М., 1989. — С. 6—18. — ([Виллеровские чтения — 87]; Вып. 20).
732. Тревоги, надежды, работа: [Ответы на анкету о соврем. состоянии пушкинистики] // Лит. обозрение. — 1989. — № 6. — С. 17—18.
733. Я знаю пять Адамсов: [Вальмару Адамсу — 90 лет] // Вперед (Тарту). — 1989. — 28 янв.
734. Alexander Puschkin. — Leipzig, 1989. — 419 S. — См. № 488.
735. La novita della leggenda // Rassegna sovietica. — 1989. — Vol. 40, № 2. — P. 57—63. — См. № 662.
736. Merkkien maailma: Kirjoitelmia semiotiikasta. — Helsinki, 1989. — 298 p. — См. № 248, 417, 473, 497, 308, 586, 622, 496.
737. Semiotiken och historievetenskapen // Dialoger. — 1989. — № 11—12. — P. 38—61.
738. Vastab Juri Lotman: [Интервью] // Teater. Muusika. Kino. — 1989. — № 5. — lk. 5—14.
739. Vene kirjandus: Õpik XI lk. — Tallinn, 1989. — 192 lk: — Совм. с З. Г. Минц, С. Г. Исаковым.
740. Über die Semiosphäre // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensis: Пробл. истории рус. лит. нач. XX в. — Helsinki, 1989. — S. 7—24. — (Slavica Helsingiensia; 6). — См. № 560.

## 1990

741. Заметки о тартуских семиотических изданиях // Труды по семиотике. 1964—1989: Указ. содерж. — Тарту, 1990. — С. 3—7.
742. Культура и информация // Методическая разработка по курсу «Основы теории литературы». — Рига, 1990. — С. 5—8. — См. № 193.
743. Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сб. Иосифа Бродского «Урания») // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1990. — Вып. 883. — С. 170—187. — (Тр. по рус. и славян. филологии: Литературо-ведение: Пути развития русской литературы). — Совм. с М. Ю. Лотманом.
744. Мы живем потому, что мы разные // Известия. — 1990. — 23 февр.
745. Мы сидели у Петра Андреевича Зайончковского...: [О Наташе Эйдельмане] // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 335—336.

746. Несколько добавочных замечаний к вопросу о разговоре Пушкина с Николаем 18 сентября 1826 года // Пушкинские чтения: Сб. ст. — Таллинн, 1990. — С. 41—43.
747. О природе искусства // *Alma Mater* (Тарту). — 1990. — № 2 (4). — С. 2—3.
748. О роли случайных факторов в поэтическом тексте // *Rev. des Études Slaves* (Paris). — 1990. — Vol. 62, N 1—2. — P. 283—289.
749. О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1990. — Вып. 897. — С. 171—174. — (Тр. по рус. и слав. филологии: Литературоведение: Литературный процесс: внутренние закономерности и внешние воздействия: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuviensia*; 2). — Совм. с З. Г. Минц.
750. О Тютчеве и о настоящем сборнике // Тютчевский сборник: Ст. о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. — Таллинн, 1990. — С. 3—4.
751. Ошибающимся друзьям // Советская Эстония. — 1990. — 21 нояб.
752. Политическое мышление Радищева и Карамзина и опыт Французской революции // Великая французская революция и русская литература: [Сб. ст.]. — Л., 1990. — С. 55—68.
753. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Ст. о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. — Таллинн, 1990. — С. 108—141.
754. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Русская литература: Хрестоматия по литературоведению: Достоевский. — Budapest, 1990. — С. 137—144. — См. № 249.
755. Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 52—59.
756. Реабилитация совести: [Интервью] // *Alma Mater*: Студенч. газ. (Тарту) — 1990. — № 2. — С. 3; Русская мысль. — 1990. — 15 июня. — С. 12.
757. Учебник-хрестоматия по литературному чтению для X класса. — 3-е изд. — Таллинн, 1990. — 208 с. — Совм. с В. Н. Невердиновой. — См. № 523.
758. «Чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора»: Междунар. студ. конф. рус.филологов // *Alma Mater*. — 1990. — № 3. — С. 1.
759. Чему же учатся люди?: [Выступление на открытии рус. гимназии] // Там же. — 1990. — № 1. — С. 2.
760. Поэтика: Типология на культурата. — София, 1990. — 536 с. — См. № 223, 208, 167, 212, 100, 133, 117, 188, 189, 239, 472, 193, 381, 514, 249, 492.
761. Aleksandr Puszkin. — Warszawa, 1990. — 218 S. — См. № 488.
762. Iluze autentičnosti a autentičnost iluze // Drozda M. Narativní masky ruské prózy: Od Puškina k Bělému. — Praha, 1990. — S. 9—15; Česká literatura. — 1990. — № 4. — S. 347—351.
763. Klio am Scheiderweg // Kopfbahnhof — Leipzig, 1990. — S. 135—147. — (Alm. № 2: Das falsche Dasein: Sowjetische Kultur im Umbruch). — См. № 698.
764. Puškin: Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin. — Padova, 1990. — VII—XX; 226 p. — См. № 488.
765. Sechs Fragen zur semiotischen Analyse von Kultur: [Gespräch mit Roland Posner] // Zeitschrift für Semiotik. — 1990. — Bd. 12, № 4. — S. 375—380.

766. Sémiotique de la culture Russe. Études sur l'histoire. — Lausanne, 1990. — 516 p. — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 383, 379, 519, 308, 490, 249, 311, 441, 381.
767. Struktúra umeleckého textu. — Bratislava, 1990. — 373 s. — См. № 194.
768. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. — London; N. Y., 1990. — 288 p.
769. «Za najvýznamnejšie...» // Slovenské pohľady. — 1990. — V. 106, N 4: Semiotika: výsledky a problémy. — S. 116—118.
770. Über die Semiosphäre // Zeitschrift für Semiotik. — 1990. — Bd. 12, N 4. — S. 287—305. — См. № 560.

## 1991

771. Беседы с профессором Лотманом // Дайджест «Ленингр. ун-т». — 1991. — 12 апр. — С. 8—9.
772. В точке поворота // Тез. докл. науч. конф. «А. Блок и русский постсимволизм», 22—24 марта 1991 г. — Тарту, 1991. — С. 7—13.
773. Заметки о тартуских семиотических изданиях // Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета, 1958—1990: Указ. содержания. — Тарту, 1991. — С. 89—92. — См. № 741.
774. К вопросу об историковедческом\* значении высказываний иностранцев о России // Радуга. — 1991. — № 7. — С. 29—36. — См. № 346.
775. Массовая литература как историко-культурная проблема // Радуга. — 1991. — № 9. — С. 41—51.
776. Мир соскальзывает в безумие // Вперед (Тарту). — 1991. — 8 июня. — № 65 (889). — С. 1.
777. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Радуга. — 1991. — № 6. — С. 29—37. — См. № 519.
778. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Радуга. — 1991. — № 11. — С. 16—25; № 12. — С. 22—28. — См. № 381.
779. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Радуга. — 1991. — № 10. — С. 29—40. — См. № 804.
780. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Радуга. — 1991. — № 5. — С. 29—44. — См. № 564.
781. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Радуга. — 1991. — № 8. — С. 46—51. — См. № 282.
782. [Ann Maltsi 50. sünnipäevaks] // Universitas Tartuensis. — 1991. — 6. dets. — № 36.
783. Filmikeel ja filmisemiotika probleemid // Teater. Muusika. Kino. — 1991. — № 6. — lk. 13—16.
784. Proposition relative au projet d'un „Dictionnaire des symboles au siècles des Lumières” // Neohelicon: Acta corporationes litterarum universarum (Budapest—Amsterdam). — 1991. — T. 18, № 1. — P. 25—30.

\* Опечатка в журнале «Радуга». Должно быть: «источниковедческом». — Прим. сост.

785. Semiotics and the Historical Sciences // Dialogue and Technology: Art and Knowledge. — London et al., 1991. — P. 165—180. — (The Springer Series of Artificial Intelligence and Society).
786. St. Petersburg: Die Symbolik der Stadt und ihre Dechiffrierung // Europas Kulturzeitung: Lettre International. — 1991. — № 15. — S. 32—35. — См. № 564.
787. Technological Progress as a Problem in the Study of Culture // Poetics Today. — 1991. — Vol. 12, №: 4. — P. 781—800. — См. № 706.
788. [Структура художественного текста]. — Koreaone Academy of Literature, 1991. — 462 р. — На корейском яз. — См. № 194.

## 1992

789. Архансты-просветители // Радуга. — 1992. — № 3. — С. 53—59. — См. № 614.
790. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Радуга. — 1992. — № 4. — С. 52—59. — См. № 490.
791. Зимние заметки о летних школах // Alma Mater (Тарту). — 1992. — № 1 (6).
792. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. — 479 с. — См. № 560, 493, 421, 539, 240, 242, 272, 660, 545, 728, 497, 152, 499, 384, 396, 420, 672, 592, 245, 731, 249, 239, 381, 249, 249, 308, 311, 622, 416, 277, 148, 100, 149, 616, 698.
793. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. — Таллинн, 1992. — 478 с. — См. № 564, 587, 549, 169, 34, 375, 103, 114, 701, 699, 31, 654, 37, 317, 186, 320, 67, 237, 617, 517, 695.
794. Изъявление Господне или азартная игра?: Закономерное и случайное в историческом процессе // Alma Mater (Тарту). — 1992. — № 3 (8). — С. 4—5.
795. К понятию «взрыва» в динамических процессах культурной деятельности человека: (Конспект лекции) // Москов. ун-т. — 1992. — № 5 (3752). — С. 9.
796. Культура и взрыв. — М., 1992. — 270 с.
797. Механизм Смуты: (К типологии русской истории культуры) // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensis; 3: Пробл. рус. лит. и культуры. — Helsinki, 1992. — С. 7—23. — (Slavica Helsingiensia; 11)
798. О динамике культуры // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1992. — Вып. 936. — С. 5—22. — (Тр. по знаковым системам; [T] 25: Семиотика и история).
799. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Там же. С. 79—91.
800. О семиотическом механизме культуры // Радуга. — 1992. — № 6. — С. 21—36. — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 208.
801. Он держался на мысли и на смелости: [Ю. В. И. Беззубове] // Alma Mater (Тарту). — 1992. — № 2(7). — С. 2.
802. От редколлегии // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1992. — Вып. 936. — С. 3—4. — (Тр. по знаковым системам; [T] 25: Семиотика и история).
803. Памяти Мирослава Дрозды // Там же. С. 151—153. — Совм. с З. Г. Минц.
804. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1992. — Вып. 882. — С. 58—71. — (Тр. по знаковым системам; [T] 24: Культура: Текст: Нarrатив).

805. Условность в искусстве // Радуга. — 1992. — № 5. — С. 42—44. — Совм. с Б. А. Успенским. — См. № 195.
806. «Что я мог бы пожелать...» // Вестник Тарту. — 1992. — 4 янв. — С. 1.
807. Animafilmide keelest // Teater. Muusika. Kino. — 1992. — № 4. — Lk. 72—74. — См. № 417.
808. Juhuslike faktorite osast kirjanduslikus evolutsioonis // Looming. — 1992. — № 4. — Lk. 549—554. — См. № 728.
809. «Meie ees on vaid üks valik: kas elada ohtlikus maailmas või elada vanglas»: [Interview Toomas H. Liiviga] // Pühapäevaleht (Tallinn). — 1992. — 19. sept. — № 197 (29). — Lk. 2—3.
810. Semiosfäärist // Akadeemia. — 1992. — № 10. — Lk. 2019—2043. — См. № 560.
811. Svet nás môže prekvapit': Štyri otázky literárnému teoretikovi J. M. Lotmanovi // Literárny týždenník (Bratislava). — 1992. — 11 aprila. — № 16. — S. 2.
812. Tehniline progress kui kultuurilooline probleem / Keel ja Kirjandus. — 1992. — № 2. — Lk. 65—70; № 3. — Lk. 136—143. — См. № 706.
813. Vestlus vabamüürusest valgustuse valguses // Akadeemia. — 1992. — № 2. — Lk. 227—241.

*Составитель Л. Н. Киселева.*

## *Summary*

The three-volume collection of selected articles by Yuri Mikhaylovich Lotman contains studies of semiotics and the theory of culture, the typology of Russian culture, the theory and history of art, the structure of the artistic text, and the theory and history of Russian literature. Together with monographs published separately the present collection gives a sufficiently comprehensive idea of the principal directions and scientific results of the author's work. The articles included in the present publication were written in the 1950s—1980s and are presented without alterations which allows one to judge of the evolution of the scholar's views.

**The first volume** contains articles dedicated to the problems of general semiotics, the semiotics of culture, the typology of culture and the semiotics of the artistic text. Semiotic problems are examined on the basis of a wide range of texts relating to different types of culture. At the same time culture is regarded as a super-complex dynamic system. The author concentrates his attention on the contradictions of cultural processes and the collision of the different forces immanent in culture, in the conflicts between which the contradictory unity of culture is formed.

The analysis is based mainly on the material of Russian culture but it is examined in the general context of European and world cultural processes. The concept of semiosphere is introduced which serves as the basis for a model of the dynamic unity of culture. This unity represents a system characterised by the complex unity of its components, which join in numerous intersections of spatial-temporal relations, and, at the same time, by the increasing individualisation of those components. One of the principal conclusions from studies in the field of the semiotics of culture is precisely that the formation of unified macrosystems and unified structures at all their levels does not standardise their components but, on the contrary, increases the degree of their originality. The direction of the processes of development at their different levels lies in their transformation, not into mutually exchangeable and similar parts (although the said tendency also occurs, particularly at the lower levels), but into functionally different and mutually indispensable organisms. The latter repeat analogous processes of the conflict of mutual interchangeability and functional interdependence at higher levels.

Such a model of the interaction of the general space of culture and its components is in greater detail examined on the material of art. This is not accidental. Art and its role in the general mechanism

of culture demonstrate the more complicated aspects of the problem in a more graphic manner more easily accessible to our powers of observation. The assumption that it is not the more simple and static, but, on the contrary, the more complicated and dynamic objects that must serve as the factual basis for the elaboration of the general principles of description of semiotic systems from the viewpoint of the classical paradigm of the methodology of science seems paradoxical yet is justified in the sphere of the humanities. The more simple structures and elementary principles of organisation appear in the capacity, not of the initial, but the derivative—simplified, reduced, effaced—components. The simple, "starting" models are not as a rule perceived by us in direct observation: usually researchers designate thus either the purely speculative constructions whose degree of reality is always problematic or the result of secondary processes of the simplification of the complicated—something analogous to the structural simplicity of parasites. The reason for simplification lies in phenomena being comprised in a more general system. All the objects we perceive as real in the sphere of nature as well as in the domain of culture can be regarded as a sort of "parasites", i. e. the outcome of secondary simplifications resultant from being comprised in more complex structural units and the exchange of functions that inevitably accompanies it. The latter allows the object to reduce to a minimum or even entirely eliminate some of its mechanisms owing to the transmission of their functions (biologically, in the process of symbiosis) to the objects interacting with them. Thus, separate "independent" organisms as if acquire the functions of the organs of a higher-level organism.

When we deal with an object of study like culture, the distinction between the horizontal (intra-level!) and the vertical (inter-level!) links may fade. It makes the construction of simple models considerably more difficult; however, the difficulty itself is of great value for science since it fixes the attention of the researchers on the objects and phenomena which in less complicated cases run the risk of going unnoticed. It concerns in particular singular phenomena and incidental factors.

What is potential, is real, but it can become an object of scientific investigation only in the process of its realisation. The usual investigational approach is the examination of only the realised potentialities. The comparative-structural method allows to shift the analysis into the realm of the potentialities which failed to materialise in one or another area of the dynamic whole; yet unrealised possibilities are also of the essence of reality even if they are fated to remain in a state of latent possibility. A loaded but undischarged gun is not functionally identical with an unloaded one. This principle is particularly important in the typological approach to culture. The history of world culture comprises not only the used and exhausted material of events and facts but also the entire paradigm of possibilities. Interaction with other systems leads to the formation of a hierarchy of possibilities: many of them which appear equally

probable in the immanent analysis become unlikely as a result of their interaction with the possibilities of the connected system and almost improbable when the whole is considered. However, when one is inside some kind of space (cultural, for example) fully determined knowledge of further developments is in principle impossible. Absolutely trustworthy prediction is possible only in those fields in relation to which the researcher occupies an external position: one can unerringly "foretell" the past, i. e. the time one cannot influence, but not the future which may depend on our behaviour (including predictions).

Thus, the chronological evolutionary chain may uncoil along the synchronous structure while the latter may evolve into a chronological sequence. The difference between the typologist and the historian of culture (with a sufficiently extensive scope of material) is, at a higher level, the different viewpoints of a *third* who turns their models into the subject of his metadescription.

The second volume is wholly devoted to the questions of the history of Russian literature. The articles are presented in chronological order and they embrace the focal points of Russian literature from Trediakovskiy till the Pushkin era.

A number of problem articles concentrated on the more significant names of the literary process are devoted to 18th-century literature. The article that opens the volume, "The Symbolism of St. Petersburg and the Problems of the Semiotics of the City", is devoted to the key problem of St. Petersburg as the fundamental symbol of the Russian history and culture the roots of which go back to the epoch of Peter I. St. Petersburg as a unique phenomenon of world culture is bound up with not only an entire epoch in Russian history but also the notion of the "abolition of history" and "establishment" in its place of an "artificial" principle called upon to replace Tradition with Reason, which is the basis of the Petrine period.

The article devoted to Trediakovskiy's *Voyage to the Isle of Love* tackles the problem of the interaction of cultural traditions in the first half of the 18th century. It analyses this work both as a sort of literary utopia which, however, spiritually pursues the Petrine epoch, as well as a hierarchical reformatory aim. When creating this work Trediakovskiy expected it not only to affect the thoughts of the readers but also actively influence the transformation of life itself.

In the "Ode Selected from Job", which started a whole tradition of translations and interpretations of this Biblical text in Russian literature, Lomonosov denied man the right to set his interests against those of the State. From the viewpoint of the subsequent progress of history such an opinion might be interpreted as lying outside the humanistic tradition which in world literature was connected with the Biblical character of the protesting Job. However, it is impossible to capture the meaning of this poem historically objectively unless one takes into account the heroic-optimistic enthusiasm which seized the apologists of Europeanisation of Russia

in the early 18th century. The voice of the Most High from the pen wielded by Lomonosov is the optimistic, convinced voice of progress in the process of creating a New World. It is distinctly associated with the Petrine ideal and the Enlightenment idea of creating a new, reasonable, powerful and victorious state in general.

These optimistic illusions were fraught with the tragic disappointments which subsequently befell both Trediakovsky and Lomonosov.

The "notion" of heroic statehood expressed by Lomonosov and Trediakovsky had considerably paled by the end of the 18th century. Its place was taken by the idea of heroic humanism. Nature as the embodiment of the natural rights of man became the judge whose sentence on the State, social structures and even scientific progress was considered final and not subject to appeal. Now, it was no longer the sovereign-philosopher and the scientist-theorist who were the bearers of the author's ideal but the simple, natural, "savage" man, the common man, or even one "deprived of reason" but not deprived of "natural feeling". It became a conscious theoretical programme in connection with the development of Russian Rousseauism. Nowhere in Europe, not even in the native land of the thinker of Geneva, did his ideas spread so widely or exercise such a prolonged influence as in Russia. Young Leo Tolstoy used to wear Rousseau's portrait on his breast next to the cross, while Dostoyevsky, who in his youth had experienced a passionate enthusiasm for Rousseauism, would indulge in polemics with those ideas not as with paradoxes long since relegated to history but with the same quick temper and injustice the author of *The Brothers Karamazov* was in the habit of coming down on his live opponents. The article "Rousseau and Russian Culture of the 18th and Early 19th Centuries" examines the reasons for the longevity of Rousseau's ideas in Russian culture and their organic place in its development.

A widespread shortcoming in the interpretation of the relation between Russian literature and European culture of the Enlightenment lies in the latter being regarded as a whole. Voltaire, Montesquieu and Rousseau are often brought into studies as figures devoid of evolution and mutual contradictions. At the same time the fact that the figures active in Russian culture of the 18th century knew European and particularly French Enlightenment neither by hearsay nor at second hand is being overrated. Mably, an unconventional and exceptionally original figure of that epoch, stood by himself through both his critical attitude towards property and the deepest pessimism which coloured his view of the future of mankind. He considered communism the unavoidable but disastrous concluding stage on the road of mankind from the initial, but irreversibly lost, plentiful opportunities to the final destruction. Mably was not accorded the appreciation he deserved by his contemporaries and researchers. All the more interesting is the profound correspondence between the ideas of the two philosophers brought to light in the article "Radishchev and Mably".

The name of one of the greatest figures of Russian culture, the

prosaist, poet and historian Nikolay Mikhaylovich Karamzin is invariably mentioned in any of the scholarly or popular publications devoted to Russian culture of the period from the end of the 18th century to Pushkin. As a result, the idea of the comprehensibility and "cultural exhaustion" of Karamzin's role in the history of Russian thought arose and, through numerous repetitions, acquired the authority of truth. To read, after Solovyov and Klyuchevsky, the history written by Karamzin as not only a literary but also a scholarly monument seemed to be just as strange as to open *Poor Liza* after Dostoyevsky. Having survived the time of furious attacks and ardent raptures, Karamzin as if moved to the position of a generally recognised classic who no longer stirred anybody. One of the unexpected features of the as yet unsettled, perpetually changing culture of our time was the revival of Karamzin as a widely-read author. This is a fact that deserves intent attention. The solution lies not only in the zigzags of present-day culture but also in the complexity of Karamzin's heritage now and then overlooked by contemporaries who regarded the works of the writer-historian through the prism of the topics of the day.

The articles published in the second volume of the present collection played a certain role in the revision of the traditional evaluations of Karamzin. The earliest of them were written at a time when even Karamzin's name was preferably not mentioned too often by careful editors.

The author's selection of study material for publication was noticeably governed by two nonequivalent criteria. On the one hand, attention was paid to key problems and names which no researcher can pass by, on the other, light fell on forgotten names, historical figures not appreciated according to their deserts, and problems either never posed in those days or undeservedly disregarded. From the last point of view the work devoted to M. A. Dmitriyev-Mamonov deserves attention.

A member of an ancient family, one of the most wealthy men in Russia, a distinguished veteran of the Napoleonic wars who spent his million-strong fortune on fitting out a magnificently equipped cavalry regiment, a favourite of fortune, an idol of the Moscow ladies, a man who combined bravery in the field with varied scientific knowledge, Dmitriyev-Mamonov stepped early on the road which confidently predicted for him all the blessings which a noble family, wealth, charming appearance, Herculean strength and personal favour of the emperor could bestow on a young and brilliantly educated courtier in those times. Mamonov sacrificed all this first to the idea of defending Fatherland against Napoleon's invasion and then to the fanatic belief in the utopia of an ideal future. The latter brought him into the ranks of freemasons where he immediately, despite his youth, came to occupy one of the leading places. The article published in the present collection was, as a matter of fact, the first study of Mamonov's fate in all its tragic completeness. The peculiarity of the author's approach lies in examining Mamonov's

human fate and his place as a historical personality in the involved contradictions of the Decembrist movement in their unity.

The articles united by the common subject of Pushkin's works are characterised by the attention paid to the little-studied or as yet unposed problems of Pushkin's work. The common feature of these articles is the endeavour of the author to take as his point of departure (and often the title of the article as well) an exclusively concrete problem. However, the author's method is based on the endeavour to realise that the understanding of an unfinished fragment, unwritten idea, insignificant detail and, sometimes, even a single word in Pushkin's work requires a summary analysis, an examination of Pushkin's creation in full. To the above tasks are dedicated a number of articles included in the second volume of the present collection such as "The Dedication in *Poltava*", "*The Queen of Spades* and the Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of Early 19th Century", "The Idea of the Poem on the Last Day of Pompeii", and "An Attempt at Reconstructing the Pushkinian Subject of Christ".

The article "The Problem of the East and the West in Creation of Late Lermontov" opened the third volume of the present collection determines the peculiar position of late Lermontov in the complicated issue of East and West that had considerably been aggravated by the forties. The investigative literature mentioned the importance for late Lermontov of the problem which at that time divided the entire Russian literature into two camps: the attitude towards the West European and the eastern (sometimes in its Caucasian variant) culture. This subject which Lermontov touched upon in his poems as well as ballads was initially interpreted by him in a romantic way. The East was perceived as the "land of wild freedom", while the West either was regarded through the prism of Rousseauistic criticism or else it acquired a Russian tinge in the tradition of Pushkin's southern poems.

A review of the romantic cliches which had enveloped the entire work of Lermontov by the end of the thirties acquired a peculiar shade of meaning in this context. It is shown that in the complicated intersection of the arising Russian westernism and the romantic cult of the East Lermontov occupied a particularly original third position which, failing to find immediate continuation in those years, further on inevitably led to the position held by Leo Tolstoy as was noted already by Eichenbaum. This raises the question of the sources of the "Tolstoyan direction" in Russian literature. Such formulation of the question was unexpected enough in its time: study of literature of that epoch distinguished only between two trends in the Russian literature of the forties and fifties: the Gogol and the Pushkin ones. Lermontov was regarded as a deeply solitary figure almost as if torn out of the fabric of the Russian literary tradition (which found confirmation in the numerous self characterisations of Lermontov). Lermontov's connection with the Tolstoyan trend enabled to show his work in a deep organic literary perspective.

Included in *Dead Souls* as a kind of insert, *The Story of Captain Kopeykin* is usually interpreted in the vein of "Gogol and the natural school" since its hero, Captain Kopeykin, traditionally was in a somewhat artificial manner approximated to the "humble man" of the natural school and early Dostoyevsky. Breaking this tradition, the article "Pushkin and *The Story of Captain Kopeykin*" gives quite a different interpretation of this mysterious insert in *Dead Souls*. In the first place the factual basis of Gogol's idea is established: it is directly linked with Fyodor Orlov. Orlov, a dashing cavalryman who had lost a leg in the battle under Bautzen, and his hussars, nearly all of whom fell in that battle, saved the retreating Russian army who was in an exceptionally difficult situation from utter defeat; the same "third" Orlov who very seldom is recalled as Pushkin's partner in billiards in Kishinev, later on continued to live an exceptional fate in its genuine Orlovian extravagance. Despite next to nothing being known about his biography and a considerable part of documents having been destroyed, the author managed to establish that the one-legged cavalryman (his other leg was wooden), a friend and boon companion of Pushkin's, after having passed through a long array of events which finally led him to the very bottom of the underworld, became a robber who would attack rich country estates and rob their rich owners. Like Schiller's hero once, he never hurt the poor and the peasants. This Russian Karl Moor apparently fell into the hands of the police in the end. At any rate there were in the archives his brother Alexey's petitions to Nikolay I, destroyed by now. Comparison with the fate of the real prototype allows to uncover also the literary singularity of this inserted episode in *Dead Souls* which upon verification turns out to be organically linked with the very basis of the Gogolian idea polemic in its attitude towards Romanticism. The study makes it possible to reveal a hitherto unremarked twist in the character of Chichikov.

The article "The Topical Space of the 19th-century Russian Novel" is an attempt at a concise study of the 19th-century Russian novel as an integral historico-literary phenomenon and, what is more, in the definite sense of a uniform text. Such a view is particularly characteristic of an outside observer. It is significant that for Tolstoy and Turgenev their artistic principles expressed in the structure of the novels they created seemed deeply inimical, so incompatible that they were convinced it would be impossible to elucidate on their basis some kind of common scheme. While the attention of their contemporary Russian readers was caught not only by their polemics and personal enmity but also by the deep fundamental difference of the two creative worlds, the western reader perceived the specific Russian character of both writers as a kind of unity of idea and art. The fact that the ethical and, even more widely, philosophical positions in general of the two writers were opposite to the point of being incompatible retreated to the second plane for the reader who was amazed by the fact alone that he

encountered polemics on philosophical problems in the genre of the novel. The point of view of the western reader was not unfounded. Considering the critical reviews of Russian novels by West European reviewers we are face to face with a quite interesting dialogue of cultures. As always in a dialogue, the question here is not reduced to limited access to information or difficulties in understanding a text of an alien national origin. Whereas in the Middle Ages the literature of the European West represented an indisputable unity, it split distinctly into nationally original streams from the Renaissance to the Enlightenment. Beginning with the epoch of Romanticism the mechanism of a new merging of different trends into a unified European culture has been functioning. This process is at present becoming one of the dominating tendencies of world literature. The article "On the Question of the Historical Meaning of the Pronouncements of Foreigners on Russia" is connected with these problems.

A number of articles in the third volume are dedicated to the untraditional aspects of the role of old Russian tradition in the formation of the Russian Romanticism with particular attention being paid to Gogol. The question is not the interest in mediaeval literature common for the epoch of Romanticism, nor the discovery of some direct quotes from the literature of the epoch of *The Lay of Igor's Campaign* in Gogol's work, but an analysis of the deep-going links between the literature of the Kievan period and some original features of the consciousness of Gogol the historian. In Gogol's writings we encounter a curious feature. Being a professional historian, taking interest in the trends of historical studies, pretending to the role of a university lecturer, Gogol, however, was highly original in his consciousness of history. The positivistic study of history was alien to him, but then he was deeply imbued with the mediaeval idea of it being not the result but the source, not the "endings" but the "beginnings" of events that play the definitive role in a historical event. In order to evaluate one or another historical fact one has to include it in a chain of analogous events focussing the attention on the thing that is its originator. Thus a mediaeval chronicler, describing the crimes of his contemporaries, regarded it for example as a repetition of Cain's sin. An event has not consequences but initial models which keep recurring in their continuous life further on. In Gogol's *A Terrible Revenge* it is expressed in a mythological idea: the true perpetrator of a crime is he who perpetrated it first. Once done, an evil thing does not end but keeps growing. Correspondingly modern history too is a continuing growth of the initial events.

Thus Gogol the historian sees history as if in its mirror reflection. Ancient events have not been disrupted, they are continuing. The past is always the future. With this is connected the often cited but too superficially interpreted opinion Gogol expressed in a letter to N. Yazykov: "Beat the present in the past!" Here, the "present" of Gogol is for him always the future ready to step on the stage.

These ideas Gogol expresses figuratively in *A Terrible Revenge*, in the depiction of the reflection of mountains in water, where the top turns out to be simultaneously the bottom. Gogol's historical thought rests on the idea of the past being reflected in the future.

One of the principles of analysis applied in a number of articles in the third volume of the present collection is the displaying of the exactness of our understanding of the semantic meaning of one or another work.

Each culture has certain words expressing its meaning. Language is one of the most stable phenomena of culture. Thus, the vocabulary of the Kievan works has to a considerable extent been retained till our days. Encountering in the 12th—14th-century texts words like 'honour' (*chest'*) and 'glory' (*slava*), we assume that semantic commentary is superfluous here since we know these words well and use them widely in our everyday speech. However, it very often happens that we run into the situation where a word, while retaining its grammatical and lexical shape, has decisively changed its semantic content through centuries. Thus, for the contemporary man, the words *chest'* and *slava* are synonyms. The third volume of the present collection contains articles showing that in the hierarchy of values obtaining in the Kievan Rus—a world of chivalrous ethics—the words *chest'* and *slava* not only were not synonyms but, quite the contrary, entered into an opposition fraught with meaning. One having *slava* no longer had need of acquiring *chest'* for himself, and vice versa. A negative character could gain *slava* but lose *chest'* in the process. The articles aim at a semantic analysis of *The Lay of Igor's Campaign*, incidentally touching upon the question of the authenticity of the monument since the meaning of the words *chest'* and *slava*, while natural for the author of *The Lay of Igor's Campaign*, was not only unknown but also absolutely incomprehensible for a person of the 18th—19th centuries.

The problem of meaning is always a problem of translation. Above we touched upon the question how notions of the early mediaeval period can or cannot be translated into the language of the romantic epoch. The article "On the Question of the Historical Meaning of the Pronouncements of Foreigners on Russia" is dedicated to a closely-related question. As on other occasions it underlines the fact that for a historian studying original sources from the point of view of semantic translatability or untranslatability of different cultures, the mistakes in the reading of one or another meaning or structural element of one culture in the process of its reception by another present extremely interesting material on which we see for ourselves the complexity of translating the monuments of one culture into the semantic space of another.

In the article "Two Spoken Narratives by Bunin (on the Question of Bunin and Dostoyevsky)", Bunin's attitude towards the Russian literary tradition is analysed, particularly his attitude towards Gogol and Dostoyevsky. In contradistinction to many studies on related subjects, the author invests the notion 'tradition' not with

an idea of a natural, painless transition of literature from one great writer to another, but with the idea of conflicts, struggle and subjective enmity of one or another writer to his more direct and immediate forerunners. Thus, Bunin did not tire of stressing his succession to Turgenev while demonstratively rejecting Gogol and Dostoyevsky. Bunin managed to take in the more trusting students of his writings who willingly fell into the trap set by the writer. Bunin's literary genealogy invented by himself is not an objective document but a continuation of his artistic creation and should be interpreted as such. It is an object of analysis, not of confidential quoting. The article attempts to fathom the conflicting dialogue which served as the basis of Bunin's pronouncements on his great predecessors.

The article "Blok and Popular Urban Culture" analyses Blok's attitude towards urban folklore. The culture engendered by the modern city, representing a complex amalgam of popular tradition and traditional folkloric aesthetics, was regarded by Blok as a system of mirrors: in the mirror of urban folklore the new aspect of the people was reflected. Blok was simultaneously attracted and repelled by this dialogue between the world of tramps, whose road into literature had been opened by Gorky, and the symbolistic romanticism of the world of the Lady Beautiful. The conflicting dialogue between the sublimely beautiful and the base, coarse and even vulgar, like any dialogue, creates a space of common language. These opposing worlds are reflected in one another. The way of life it gives rise to is for Blok beautiful and awful, universally catastrophic ("unheard of changes, unprecedented mutinies") and farcically comical—and even vulgar. The article analyses the poetics of the "volumetric contrastiveness" which at one and the same time led Blok into an artistic world utterly new to him and advanced literary principles heralding paths for new art which were only outlined then but now have become manifest.

The article written in collaboration with Zara Grigoryevna Mints, "Man of Nature" in Russian Literature of the 19th Century and the Gypsy Theme in Blok" follows the long way of Russian literature from the "ideal savages" of Rousseau and the Russian Rousseauists, through Pushkin's "Robbers" and "Gypsies", and the folklorism of the specific literary tradition of Apollon Grigoryev to the Gypsy theme in Blok. In *The Living Corpse* by Leo Tolstoy Fedya Protasov, intoxicated with the Gypsies' singing, exclaims, "This is the tenth century, the steppe, not freedom but liberty.". The meaning of this somewhat enigmatic phrase lies in the opposition of the notion of "freedom", encompassing the ideas of constitution, parliamentarism, Europeanism and other ideals of the liberal intelligentsia, to the anarchical "wild liberty" (after Pushkin)—direct immersion in the natural life. Ideals of this type absorbed an extensive circle of the progressive Russian intelligentsia of the late 19th century. They included also the Tolstoyan adoption of the "simple life". A peculiar, programmatic expression of those ideas

was the painting *Leo Tolstoy Ploughing* by Repin. The painting did not conform to reality. According to the authoritative testimony of the peasants who had observed the great author tackling agricultural labour, Tolstoy was a poor ploughman and the genuine peasants who helped him regarded it as one of the expressions of eccentricity of the upper class and this sphere of his activity made them laugh. It did not make Chekhov go into raptures either, notwithstanding his deep love for Tolstoy, because he knew only too well the genuine peasant's life. He, the author of *The Village*, could not be surprised with a heroised depiction of peasant labour. For Blok who, in one of the questionnaires he had filled in at the beginning of the revolution, attached himself to the party of anarchists and in precisely that vein interpreted Tolstoy's works in that period, the whole range of ideas of a nomadic, steppe-linked, "wild" life, of a non-city everyday existence—everything he associated with the subject of Gypsies—represented a breakthrough to the path leading to genuine freedom. In the poem *The Clown* Harlequin rushes into the free distance but it is followed by the author's remark that the prospect turned out to have been painted onto paper and Harlequin, having made a hole in it, fell into emptiness. The Gypsy subject in Blok was at one and the same time the distance which turned out to be painted onto paper and the hole into black emptiness which opened to Blok in the last days of his life.

Two articles have been written together with Mikhail Yuryevich Lotman: "On Chapter Ten of *Eugen Onegin*" and "Between the Thing and the Emptiness (Observations on the Poetics of Joseph Brodsky's Collection *Urania*)". Another article included in the third volume of the collection, "Echoes to the Concept of Moscow as the Third Rome in the Ideology of Peter I", was written in collaboration with B. A. Uspensky.

The second part of the third volume is dedicated to articles on the theory and semiotics of other forms of art. The range of the subjects touched upon is very wide: it embraces semiotic aspects of the analysis of the cinema, the language of theatre and the aesthetics of the artistic ensemble.

A work of art placed in the context of an art exhibition or a museum hall, on the one hand, or immersed in the space of everyday life natural for it, on the other hand, are fundamentally different phenomena. The space of a museum, multi-volume complete works etc. represent artificial formations. Artistic text in this context is torn apart from its "normal", "natural" surroundings and introduced into an artificial space actually entirely alien to it. A picture is painted not for hanging in a museum next to other pictures. Its natural environment is everyday life where it is in the neighbourhood of other everyday things, of people, where it is immersed in life. So, for example, museum rules and the objectively well-founded striving to preserve valuable works forbid us to touch an antique statue or, for example, to begin stamping one's feet in time with music at a concert, while there can be nothing more

natural than to move while examining an immovable statue. The movement of the observer compensates for the immobility of the object and creates an entirely new artistic effect—the effect of accord in which the strings of everyday life and those of the artistic reconstruction of the same life are vibrating simultaneously. A picture hanging in a room is involved in dialogue with real life, while in a museum it will always be sentenced to monologue.

Similar problems arise also in those cases when the partners in dialogue are not works of art and everyday reality, but works of different kinds of art speaking different languages. One listening to speech in his native language may not notice how strong the singing intonations in it are but no sooner does he see the same texts in absolutely different linguistic contexts than the intonation becomes manifest. Thus, a duet of two violins underlines the specific character of the violin less than does a duet of the violin and cello. This need of art to coexist with alien languages has not by far been studied sufficiently yet. The habit of taking in music in the philharmonic hall or painting in a museum, i. e. each kind of art in an artificial context unnatural for it, makes many elements of the artistic whole simply elusive for us. The practice of the Renaissance, when music was naturally combined with the garden art, a statue with a park, a garden with dancing, created that polyphony which we are entirely deprived of nowadays.

The third volume of the collection also contains articles of a theoretical bias written in the last few years and touching upon scholarly problems the actuality of which became evident in the 1980s. They represent as if theoretical considerations in which the author attempts to sum up the previous editions of his works. He would define them as preliminary conclusions, drafts of assumptions, on the basis of which, perhaps, some final conclusions can be arrived at in future. Short notes of different years complete the third volume.

In conclusion, one might be reminded of a talk Napoleon had with Cortalis, a distinguished lawyer of his time. Entrusting Cortalis with the task of writing a code for his empire, Napoleon set forth for the benefit of the famous lawyer the principles of his politics. "I understand, Sire," replied Cortalis, "one must write briefly and clearly." — "You understand nothing," retorted the emperor, "write briefly and obscurely." The present writer was guided by the same principle. The objective of the summary is not to take the place of the articles but to arouse interest in them, and for this purpose it is essential to stick to the viewpoint of Napoleon, not Cortalis.

**Лотман Ю. М.**

Избранные статьи: В 3 т. — Т. 3. — Таллинн:  
Александра, 1993. — 480 с.

В третий, заключительный том «Избранных статей в трех томах» академика Юрия Михайловича Лотмана (род. 1922) вошли статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века (продолжение т. 2), а также статьи по теории и семиотике других искусств и статьи о механизмах культуры, кроме того, около двадцати небольших статей, объединенных автором под названием «Мелкие заметки». Последний том включает послесловие, полную библиографию трудов Ю. М. Лотмана и резюме на английском языке.

