ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА / ПОЭТИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА

Сборник статей к юбилею
Дины Махмудовны Магомедовой

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Российский государственный
гуманитарный университет
Институт филологии и истории

ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА / ПОЭТИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА

**Сборник статей к юбилею
Дины Махмудовны Магомедовой**

Москва
ИМЛИ РАН
2019

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор *Резниченко А.И.*,
доктор филологических наук, профессор *Топорков А.Л.*

Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: сборник статей к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой / сост. и ред. В.Б. Зусева-Озкан, В.Я. Малкина. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 360 с. — DOI: 10.22455/978-5-9208-0592-8

Сборник «Динамическая поэтика / Поэтическая динамика» посвящен юбилею профессора Дины Махмудовны Магомедовой, зав. кафедрой истории русской классической литературы РГГУ и ведущего научного сотрудника ИМЛИ РАН. Статьи российских, польских и японских ученых, вошедшие в книгу, рассматривают проблемы поэтики и истории русской литературы, в частности, Серебряного века, а также вопросы жанровой динамики и поэтики лирики.

Книга адресована в первую очередь ученым-филологам и студентам филологических факультетов.

Дина Махмудовна Магомедова

Вместо предисловия

Эта книга — юбилейное подношение от коллег и друзей Дине Махмудовне Магомедовой, одному из наиболее ярких и талантливых специалистов по русской литературе рубежа XIX–XX столетий, блистательному филологу, учителю редкого мастерства, человеку удивительного обаяния и высокого достоинства.

Дина Махмудовна счастливо сочетает то, что сочетается, увы, не всегда: фундаментальность академического ученого и «легкое дыхание» настоящего преподавателя, взыскательного и вдохновляющего, способного с головой увлечь ученика и навсегда завлечь его «в силки» профессии.

А потому и профессиональных дома у ученого два: Институт мировой литературы РАН, где Д.М. Магомедова работает с первых шагов на филологическом поприще, а ныне руководит Блоковской группой, и Российский государственный гуманитарный университет: здесь Дина Махмудовна стояла у истоков историко-филологического факультета и прошла путь до заведующего кафедрой истории русской классической литературы.

Любой большой ученый-гуманитарий узнаваем по «почерку». Порой по угрюмым законам сциентистской риторики мы именуем его «методом» или «методологией».

Ну так вот: у Д.М. Магомедовой выразительно индивидуальный «почерк», иными словами — ее методология нетривиальна, объемна и потому творчески плодотворна.

Она отличается редкой органичной синтетичностью, сводя воедино и успешно гармонизируя подходы, не всегда мирно сосуществующие в современной научной практике: структурный анализ в духе московско-тартуской школы при работе с семантикой литературного текста и концептосферой культуры, элементы поэтологии Бахтина (новаторски применяемые к материалу лирических жанров), принципы «конкретного анализа» лингвопоэтического состава текста в традиции М.Л. Гаспарова — и тонкую скрупулезность погружения в эмпирию художественного феномена, литературного факта, текстологии и источниковедения.

В подобного рода сочетании теоретической концептуальности со вкусом к историко-литературной конкретике при изучении русской словесности XX в. Д.М. Магомедова достойно продолжает и творчески развивает в нынешних условиях исследовательскую линию Д.Е. Максимова. Но при всей укорененности методологии Д.М. Магомедовой в традиции отечественной филологической науки несомненно ее яркое индивидуальное своеобразие, предопределяющее ценный вклад ученого в современное литературоведение как одного из наиболее авторитетных, причем далеко не только в России, исследователей отечественной словесности Серебряного века, а также широту тематического диапазона ее сочинений.

Об этом диапазоне свидетельствует не только впечатляющий список авторов XIX и XX столетий — объектов многочисленных разноаспектных исследований Д.М. Магомедовой (тем более примечательный, что у ученого есть и «главный герой» литературоведческих занятий — А. Блок), но и междисциплинарное измерение ее работ. Исследователем выявлены и описаны механизмы взаимодействия литературы и музыки, принципы транспонирования элементов музыкальной поэтики в художественную словесность и их абсорбции поэтической культурой Серебряного века, формы адаптации литературой различных идеологических комплексов и поведенческих моделей. Особой ценностью обладают работы Д.М. Магомедовой, посвященные литературным диалогам, перекличкам, параллелям между разными писателями, эпохами, литературными и культурными парадигмами, зачастую выводящие от конкретных наблюдений над текстом и его выявленных источников на значимые обобщения. Д.М. Магомедова демонстрирует чрезвычайную проницательность и изощренное исследовательское мастерство в выявлении чужого слова, скрытой цитации и аллюзивного пласта в отечественных сочинениях рубежа XIX–XX вв. (и не только), в том числе раскрывая их многочисленные переклички с произведениями зарубежных писателей. Этим обусловлен ее вклад, среди прочего, в новейшие компаративистские исследования. Характерно, что работы ученого по выявлению «чужих голосов» и скрытых источников художественного текста неизменно свободны от распространенных в нынешней филологии спекуляций и издержек интертекстуального анализа, им свойственна жесткая установка на верифицируемость и фактографическую доказательность результатов исследования.

Д.М. Магомедова — один из ведущих современных отечественных текстологов и академических комментаторов, специализирующихся на литературе русского модернизма. Преимущественно на материале наследия А. Блока ею разработана система исследовательских походов к текстологии символизма, учитывающая его эстетическую природу. Научный аппарат к ряду текстов Блока, подготовленный Д.М. Магомедовой для Полного собрания сочинений поэта, может случить образцом академического профессионализма. Новаторские работы Д.М. Магомедовой последних лет о жанровой поэтике русской лирики формируют плодотворный теоретический фон ее текстологических и источниковедческих исследований.

Научным сочинениям Д.М. Магомедовой — в равной степени статьям (а их не одна сотня!) и книгам («Автобиографический миф в творчестве А.А. Блока», «Комментируя Блока», «Филологический анализ лирического стихотворения», «Русская литература и культура конца XIX — начала XX вв.: курс лекций» и другим монографиям и учебникам) — свойственна академическая скрупулезность в союзе с ясностью и строгой логичностью исследовательской мысли, способной облекать интеллектуально сложный материал в прозрачную и четкую форму, что особенно ценно для университетского профессора, работающего со студенческой аудиторией.

Д.М. Магомедова подготовила не одно поколение учеников. Среди них — состоявшиеся яркие ученые, во многом задающие актуальные траектории современной литературоведческой мысли. И тон «школы» юбиляра неизменно ощутим в постановке их «пера».

Есть за что быть благодарным! И ученикам, и далеко не только им. Впрочем, ученичество друг у друга — естественный модус настоящего профессионального общения между коллегами в науке. А в этом общении Дина Махмудовна одаривает с особой щедростью и широтой.

Авторы этой книги свидетельствуют свою сугубую благодарность юбиляру и желают новых творческих обретений, вдохновляющих горизонтов, крепкого здоровья и бодрости духа на многие лета!

ПОЭТИКА ЛИРИКИ

М.Н. Дарвин

**Метаморфозы судьбы и поэтика превращений
(Из наблюдений над текстом авторской книги —
сборника лирики Е.А. Боратынского «Сумерки» 1842 г.)**

Предметом анализа в настоящей статье является сборник стихов Е.А. Боратынского «Сумерки» (1842). С теоретической точки зрения книга рассматривается в двойном измерении, как вещь (артефакт) и как смысл (эстетически значимая идеология). Методология анализа основана на современном понимании связи текста с автором, разрабатываемом, в частности, крупнейшим французским культурологом и историком Р. Шартье. Задача исследования состоит в том, чтобы на примере построения художественного пространства книги стихов «Сумерки» понять причины и следствия ее материальных особенностей (формата, расположения текста на странице, способа разбивки стихотворного текста, шрифта и т. п.). Выяснить это без учета автора и авторства, по нашему глубокому убеждению, невозможно. На примере вступительного стихотворения «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» подробно рассматривается трансформация дружеского послания в посвящение и одновременно заглавный текст ко всей книге — сборнику стихов «Сумерки».

Ключевые слова: автор, книга стихов, читатель, разбивка текста, функция курсива.

В литературоведении, особенно в литературной писательской критике, давно уже укрепилось мнение, что «Сумерки» Е.А. Боратынского являются первой по-настоящему авторской книгой стихов в собственном смысле этого слова.

Это и «одна из первых книг стихов в сегодняшнем ее понимании» (А.С. Кушнер)¹, и «замкнутый цикл философских стихотворений, по своему внутреннему единству приближающийся к философской поэме» (С.Г. Бочаров)², и «произведение полифоническое, сознательно ориентированное на многоплановое отражение духовного содержания» (Е.Н. Лебедев)³.

На обложке прижизненного издания книги стихов было напечатано: «Сумерки. Сочинение Евгения Боратынского. Москва. В типографии А. Семена. 1842». Текст обрамлен виньеткой, соответствующей вкусам издателя, имя которого смахивает на распространённое в то время имя русского простолюдина, например, «работника Семёна» в известной пародии Д. Минаева на стихотворение А. Фета «Шепот, робкое дыханье...». На самом деле это был Aouit René Semion (Август Рене Семён), создатель

популярного тогда в Москве каталога шрифтов, известный французский владелец типографии при Императорской медико-хирургической академии, где и была отпечатана книга стихов Е.А. Боратынского.

Если еще раз внимательно взглянуть на обложку, то можно отметить два момента в оформлении: 1) книга стихов названа *сочинением*, как и предыдущие сборники стихов поэта 1827 и 1829 гг., также печатавшиеся в типографии А. Семена, и 2) стилистическое оформление обложки основано на игре шрифтами в пространстве рамочной виньетки с традиционной для классицизма книжной эмблемой лиры. Первое принадлежит автору, второе — издателю. По справедливому определению Р. Шартье, книга представляет собой такую «единую систему, где материальная форма предмета, которую держит в руках читатель, неотделима от множественности смыслов заключенного в эту форму произведения и во многом обуславливает особенности его восприятия»⁴.

Не углубляясь пока в вопрос о том, насколько данные особенности оформления обложки, равно как и титула и фронтисписа, соответствуют духу всей книги Боратынского, сосредоточим свое внимание на *проблеме совместимости автора и издателя в принципе как единого творческого субъекта, создателя книги — продукта их деятельности*. В литературоведении обычно такой вопрос ставится крайне редко.

Проблема авторства появляется чаще всего в тех случаях, когда речь идет об авторской подлинности (принадлежности) текста отдельного произведения, но никак не их собрания. Об этом еще в 1920-х гг. писал Г.О. Винокур⁵.

Причина сложности определения авторской идентичности по отношению к собранию произведений, особенно в лирике, будь то цикл, сборник или книга стихов, на наш взгляд, состоит во *вторичном характере такого типа творчества*. Сборник или книга стихов, как правило, составляются из уже готовых, ранее написанных произведений. В этом случае отношение автора к своим собственным произведениям из творческого превращается в критическое, сугубо рецептивное, не совпадающее по своей природе с первичным креативным процессом создания этих произведений. *Возникает своеобразный момент перерождения автора в читателя*, когда автор-творец превращается в автора-читателя или рефлексирующего субъекта, имеющего не больше прав на понимание собственных произведений, чем любой дру-

гой читатель. При этом почему-то вспоминается всегда знаменитая фраза Р. Барта о «смерти автора». Так или иначе, в реальном времени и пространстве истории художественного письма возникают множественные судьбы поэтических книг, в которых автор-творец отдельных произведений не совпадает с творцом текстовых ансамблей или совпадает только частично. На наш взгляд, можно выделить *три основных случая* такого *несовпадения или частичного совпадения*.

Первый: отчуждение, когда автор передает или продает рукопись книгоиздателю. Ситуация, описанная Пушкиным в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом».

Второй: доверие, когда автор доверяет или поручает составление собственной книги стихов другому автору. Пример: сборник Фета «Вечерние огни», составленный Владимиром Соловьевым.

Третий: функциональное совпадение, когда составление и издание сборника или книги стихов осуществляются при участии или под контролем самого автора⁶.

На наш взгляд, третий случай как раз и отвечает тем условиям, которые позволяют говорить о «Сумерках» Боратынского как об *авторской книге лирики*. Важнейшими факторами художественной целостности книги в этом случае, по-видимому, являются характер *авторской рефлексии* о необходимости и форме объединения отдельных произведений (текстов) в контекст и *органичность связей* издательских и цикловых форм при создании единого пространства (тела) книги. Попробуем рассмотреть все по порядку.

Как говорилось выше, большинство исследователей сходится во мнении, что перед нами такая совокупность лирических произведений, которая носит целостный характер. Но в чем же состоит художественная целостность «Сумерек»?

Обычный ход мысли, стремящийся постигнуть смысл целостности в своеобразном «извлечении» из художественного произведения некой программы, «ключевой» идеи, единого сюжета и т. д., в данном случае не срабатывает. «В лирическом течении “Сумерек” нет прямого движения к выводам и “выходам”» (И.Л. Альми)⁷, «это единство не есть единство философской идеи или программы; ее, как не раз указывалось, из “Сумерек” не извлечь» (С.Г. Бочаров)⁸. Разумеется, при попытках определения, точнее, постижения целостности литературного произведения мы должны помнить о том, что целостность — это «глу-

боко существенная его характеристика, ни в коем случае не сводимая к внешним приметам цельности, законченности и завершенности»⁹. В то же время ни у кого не вызывает сомнения и то обстоятельство, что целостность — это внутренне связанный и завершенный в себе художественный мир. Заключают ли в себе целостность такого рода «Сумерки» Боратынского?

Впервые о целостности «Сумерек» заговорил сам поэт. В известном письме П.А. Плетневу он писал: «Не откажись написать мне в нескольких строках твое мнение о моей книжонке, *хотя все пьесы были уже напечатаны, собранные вместе, они должны живее выражать общее направление, общий тон поэта*»¹⁰ (курсив мой. — М. Д.). Это письмо важно для нас не только как факт осознания Боратынским художественной целостности «Сумерек» как книги стихов, но и как попытка осмысления поэтом самого характера этой целостности. Из письма видно, что целостность «Сумерек» понималась поэтом прежде всего в плане *единства лирической личности* («общее направление, общий тон поэта»). Но такое единство, очевидно, образуется лишь тогда, когда возникает некая единая точка зрения, единое мироощущение, единый взгляд на мир.

Постижение существа и новизны этой концепции «Сумерек» требует, однако, значительных читательских усилий. Когда-то о трудности понимания лирики Боратынского хорошо сказал Ю. Айхенвальд: «Сам богатый мыслью, Баратынский требует ее и от своего читателя; только напряженное и пытливое внимание, идущее в самую глубину не сразу проницаемых строк, оценит его стихотворения, — иначе они останутся, и действительно остались, “как дева юная, темны для невнимательного света”»¹¹. Сказанное, на наш взгляд, в полной мере относится и к «Сумеркам».

Исследователи неоднократно обращали внимание на то обстоятельство, что Боратынский одним из первых среди русских поэтов при объединении своих стихотворений в книгу употребил эмоционально значимое заглавие. «Словом “сумерки” поэт определяет общую тональность, так обозначен и “музыкальный ключ”, в котором звучит книга в целом»¹². Хотелось бы добавить, что перед нами не просто слово «сумерки», но целый мир, связанный с этим словом¹³. Это хорошо видно при сопоставлении заглавия с контекстом всей книги стихов. Отметим, что само слово «сумерки» ни в одном из 26 стихотворений не встречается ни разу. Зато в образном строе лирических произведений возникает целая парадигма значений, связанная с семантикой заголов-

ка. «Сумерки» — это и «зима дряхлеющего мира», и «мир <...> во мгле», и «мрак ночной», и «бесплодный вечер», и «седая мгла», и «вечер года», и «осень дней». Это только, так сказать, прямые значения, вытекающие из заглавия¹⁴. Но есть и переносные: «немая глушь», «безлюдный край», «тьма», «омрачать» и т. п. «Сумерки» означают как бы некие универсальные антинормы мира: свет и тьму, день и ночь, видимое и невидимое, уходящее и наступающее. Во взаимодействии этих разнообразных, а нередко прямо противоположных смыслов и *возникает образная семантика заглавия «Сумерки», обозначающего некое переходное и незавершенное состояние мира.*

Смысловой ассоциативный потенциал заглавия книги Боратынского таков, что оно может вызывать в читательском сознании не только некие представления о мире (пользуясь термином М.М. Бахтина, можно сказать, что в данном случае само заглавие как бы уже предельно онтологизировано и «хронотопично»), но и возродить в памяти определенную историко-культурную традицию. Например, не раз отмечалась связь «Сумерек» с западноевропейской традицией, в частности, с названиями поэтических сборников В. Гюго, тоже, конечно, имеющими глубоко содержательный характер: “Les Feuilles d’Automne” («Осенние листья», 1831), “Les Chants du Crépuscule” («Песни сумерек», 1835), “Les Rayons et les Ombres” («Лучи и тени», 1840). Нельзя не вспомнить и написанное в начале 1830-х гг. знаменитое стихотворение Ф.И. Тютчева «Тени сизые смешались...». Возможны, разумеется, и другие параллели.

«Сумерки» открываются посвящением «Князю Петру Андреевичу Вяземскому». Посвящение вообще, рассуждая теоретически, — важная составная часть сборников и книг стихов. Было бы неправильно рассматривать его как что-то второстепенное, обязательную патронажную вставку, не имеющую прямой смысловой связи с самим поэтическим сборником или книгой стихов. На наш взгляд, посвящение в структуре целого выполняет, по крайней мере, двойную функцию: внелитературную и собственно художественную.

Внелитературная функция посвящения обычно связана с дружеским, интимным жестом автора в отношении адресата. В поэзии XVIII в. оно, кроме того, прославляло меценатство как проявление образованности общества и просвещенности государства. Поскольку меценатство было своеобразным показателем, так сказать, «нормы» литературного быта, воспитанные на

классике и античной древности поэты XVIII в. не избегали предварять свои сборники различными посвящениями. Например, если в соответствии с традицией сборник анакреонтической лирики античного поэта открывался посвящением меценату, то и, скажем, сборник «Новых од» М.М. Хераскова, задуманный во вкусе Анакреона, соответственно начинался с посвящения меценату — первому президенту Российской академии, княгине Е.Р. Дашковой. А раздел «Горацианских и анакреонтических од» В.В. Капниста, входивший в сборник его «Лирических сочинений», открывался посвящением покровителю писателей и художников графу А.С. Строганову, и т. д.

Внелитературная функция посвящения теснейшим образом переплетается с его собственно художественной функцией. Если продолжить рассмотрение поэтических сборников XVIII в., то мы увидим, что посвящение в них, как правило, начиналось и заканчивалось обоснованием выбора поэтом той или иной жанровой роли. Этот выбор — важнейший отправной момент разворачивания поэтического мира стихотворного сборника. Поскольку классицизм не предполагал за поэтами права открытия собственных тем — это неизбежно повлекло бы за собой индивидуализацию жанров и жанровой системы лирики в целом, постольку авторское «я» не могло быть скрепляющим и организующим центром поэтического сборника. Эту роль выполняло не индивидуальное «я» поэта, которое собственной судьбы, биографии, в конечном счете, тогда еще не имело, а условный, если можно так сказать, жанровый образ поэта. В стихотворном сборнике выступал, стало быть, не столько сам поэт как личность, сколько его, скажем так, жанровый «заместитель», или, точнее, *жанровый дублер*.

Посвящение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» Боратынского, конечно, имеет отмеченные нами традиционные функции посвящений в структуре стихотворного сборника. В то же время оно явно нацелено на художественную проблематику «Сумерек».

Здесь нужно сказать о той творческой переработке, которой подверглось это посвящение самим автором. Для этого стоит обратиться к первой публикации послания Вяземскому — в № 4 «Современника» А.С. Пушкина за 1836 г. Внешне текст стихотворения, напечатанного в «Современнике», мало чем отличается от текста, напечатанного шесть лет спустя в «Сумерках».

Текстологические изменения как будто несущественны. Их два. Первое касается заглавия. В «Современнике» заглавие выглядело таким образом: жирным шрифтом было напечатано «**К князю П.А. Вяземскому**»¹⁵. В «Сумерках» Боратынского 1842 г. заглавие выглядело несколько иначе: на отдельном листе в три слова, стоящих одно под другим и набранных тремя различными типами шрифтов точно в центре страницы стояла надпись: «Князю/ Петру Андреевичу/ Вяземскому». Заглавие прочитывается с паузами после каждой строки, как стихи поэтического произведения. Особого внимания заслуживает и набор самого текста послания в «Сумерках». Это второе изменение, которое претерпело стихотворение Боратынского. Попробуем воспроизвести его полностью таким, каким его увидел читатель в 1842 г., когда появилась книга «Сумерки»:

*Как жизни общие призывы,
Как увлечения суеты,
Понятны вам страстей порывы
И обаяния мечты;
Понятны вам все дуновенья,
Которым в море бытия
Послушна наша ладия;*

*Вам приношу я песнопенья,
Где отразилась жизнь моя,
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты,
И между тем любви высокой,
Любви добра и красоты.
Счастливым сын уединенья,*

*Где сердца ветреные сны
И мысли праздные стремленья
Разумно мной усыплены;
Где, другу мира и свободы,
Ни до фортуны, ни до моды,
Ни до молвы мне нужды нет;
Где я простил безумству, злобе,*

*И позабыл, как бы во гробе,
Но добровольно, шумный свет:
Еще порою покидаю
Я Лету, созданную мной,
И степи мира облетаю
С тоскою жаркой и живой.
Ищу я вас, гляжу: что с вами?*

*Куда вы брошены судьбами,
Вы, озарявшие меня
И дружбы кроткими лучами,
И светом высшего огня?
Что вам дарует провиденье?
Чем испытует небо вас?
И возношу молящий глас:*

*Да длится ваше упоенье
Да скоро минет скорбный час!*

*Звезда разрозненной Плеяды!
Так, из глуши моей, стремлю
Я к вам заботливые взгляды*

*Вам высшей благости молю,
От вас отвлечь судьбы суровой
Удары грозные хочу,
Хотя вам прозою почтовой
Лениво дань мою плачу.*

В отличие от редакции текста в «Современнике», здесь посвящение П.А. Вяземскому набрано курсивом. Как известно, курсив относится к такому типу шрифтов, которые призваны напоминать о допечатном, рукописном и личном образе письма. Однако, при всей своей близости к традиционному жанру дружеского послания, стихотворение Боратынского почти лишено обязательной для этого жанра фамильярной домашней образности. Зато в нем присутствует такая же высокая напряженность поэтического мышления, как и во всей книге стихов «Сумерки».

Особого внимания заслуживает необычная разбивка текста, вызванная его постраничным размещением. В «Современнике» он печатался в виде астрофического целого из 45 строк — как делается и во всех современных изданиях, включая научные. Пробелом отделяется лишь последнее восьмистишие, начинающееся знаменитым обращением к Вяземскому как культовому герою «золотого века» русской поэзии, пушкинской эпохи: «Звезда разрозненной Плеяды!»¹⁶.

Если считать фрагменты, напечатанные на разных страницах книги «Сумерки» 1842 г., по количеству стихов, мы получим следующий расклад: пять первых фрагментов — это семистишие, шестой фрагмент делится на двустишие и трехстишие (с отбивкой перед обращением), седьмой фрагмент — пятистишие. Можно, конечно, посчитать данную разбивку текста слу-

чайностью или издательской стратегией¹⁷. Но эффект такого изменения оказался настолько выразительным и неожиданным, что обойти его вниманием просто невозможно. Произошла трансформация астрофического текста в формально строфический. Пять первых выделенных фрагментов стихотворения представляют собой как бы семистишия 4-ст. ямба с переносом — разрывом синтаксического ряда и перенесением его части в следующий строфический отрезок стихотворения, так что последний стих рифмуется с первым стихом следующего семистишия.

Прямым следствием такой сегментации текста становится мнимое возникновение в конце каждого семистишия одиноких («холостых») рифм. Чтобы найти им пару, надо просто перейти на следующую страницу. Но можно и задержаться и обнаружить, что, помимо ожидаемой перекрестной и смежной рифмовки, есть еще и дополнительная кольцевая рифма. Например, слово *песнопенья* в первой строке второго семистишия рифмуется одновременно с предыдущим *дуновенья* и последующим *удиненья*. Таким образом, в первых двух семистишиях появляются две триады значимых слов, связанных рифмой: *бытия — ладия — моя* и *дуновенья — песнопенья — удиненья*. Мотив судьбы лирического «я» (*бытия — ладия — моя*), ставшего поэтом (*дуновенья — песнопенья — удиненья*), постепенно преобразуется в книге стихов «Сумерки» в лейтмотив, связавший все вошедшие в состав книги произведения в единый, целостный поэтический ансамбль.

С точки зрения стиховой формы возникает ощущение близости посвящения Боратынского П.А. Вяземскому посвящению Пушкина П.А. Плетневу, которое было напечатано в 1828 г. перед началом IV главы «Евгения Онегина» тоже курсивом. Стилистически идентичная риторика просьбы принять в дар противоречивые «песнопенья» (Боратынский) или «собрание пестрых глав» (Пушкин) одинаково возвышает адресатов и ностальгически очерчивает круг не только поэтов «разрозненной Плеяды», но и их друзей, так сказать, «дружества» Плеяды, без которого она была бы невозможна.

После появления «Сумерек» Боратынский писал Вяземскому: «Это небольшое собрание стихотворений предано тиснению почти, если не единственно, для того, чтобы воспользоваться позволением вашим напечатать посвящение»¹⁸. Письмо Боратынского, надо думать, вполне искренно. В контексте же стихотворного посвящения личность Вяземского — это прежде всего лич-

ность литературная, личность, связанная с уже тогда уходящей эпохой пушкинской культуры и духовно близкая поэту. Вот почему обращение к Вяземскому — это одновременно и обращение к прошлому поколению поэтов, и голос самого этого поколения. В.Г. Белинский в статье 1842 г. высказал мысль, что «Сумерки» замкнуты в узком круге тем прошедшего поколения и потому актуального значения не имеют¹⁹. Критик ошибался. Это книга о напряженной духовной жизни художника слова, создающего произведение, которые актуальны всегда.

¹ Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. 1975. № 3. С. 179.

² Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 111.

³ Лебедев Е.Н. Тризна: Книга о Баратынском. М.: Современник, 1985. С. 135.

⁴ Шартье Р. Автор в системе книгопечатания // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 188.

⁵ Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М.: Гос. академия худож. наук, 1927. С. 119–120.

⁶ Вероятно, возможно выделить и четвертый случай, когда автор-творец и автор-читатель полностью совпадают. Он возникает тогда, когда автор издает свои произведения на собственные средства и освобождается от всей системы зависимостей, от которой не может освободиться профессиональный писатель, существующий за счет собственного творчества. Однако этот случай далеко выходит за рамки литературоведения и относится, скорее всего, к социокультурным условиям творчества.

⁷ Альми И.Л. Лирика Е.А. Баратынского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1970. С. 1.

⁸ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 111.

⁹ Гиришман М.М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2. С. 65.

¹⁰ Цит. по: Русская старина. 1904. № 6. С. 521–522.

¹¹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М.: Научное слово, 1906. С. 109.

¹² Альми И.Л. Указ. соч. С. 12.

¹³ Первоначальное заглавие книги стихов Баратынского — «Сон зимней ночи». После возвращения рукописи из цензуры оно было зачеркнуто и над ним вписано новое — «Сумерки» (см.: Ларионова Е.О., Песков А.М. История подготовки стихотворений Баратынского для изданий 1827, 1835 и

1842 гг. // Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 468).

¹⁴ В толковом словаре В.И. Даля даются такие значения слова «сумерки»: «заря, полусвет: на востоке до восхода солнца, а на западе по закате <...>. Вообще полусвет, ни свет, ни тьма. Время от первого рассвета до восхода солнца и от заката до ночи, до угаснутия последнего солнечного света» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Ч. IV. М.: тип. Т. Рис, 1866. С. 211).

¹⁵ Современник. 1836. № 4. С. 216.

¹⁶ Восклицательный знак появился в редакции «Сумерек». В «Современнике» это обращение было выделено запятой. Вообще, знаки препинания существенно изменены Боратынским именно в редакции «Сумерек». Вектор изменений носил характер усиления экспрессивности поэтического текста.

¹⁷ Книга «Сумерки» включала всего 26 стихотворений и, конечно, по объему не очень походила на настоящую книгу. Поэтому издатель совсем не экономил на бумаге и щедро размещал даже небольшие стихотворения, как, например, эпиграммы, на отдельных страницах, несколько искусственно набирая объем. «Сумерки» все равно получились небольшой книгой, похожей на тетрадь. Сам Боратынский называл свое детище «книжонкой», намекая на ее совсем не солидный вид. Известно, что Боратынский издавал «Сумерки» без посредников и принимал прямое участие в утверждении корректуры книги. Это может служить аргументом в пользу того, что он не возражал против предложенного вида набора «Сумерек».

¹⁸ Письма Е.А. Баратынского к князю П.А. Вяземскому // Старина и новизна: исторический сборник. Кн. 5. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1902. С. 55.

¹⁹ *Белинский В.Г.* Стихотворения Евгения Баратынского // Полное собрание сочинений В.Г. Белинского. В 12 т. Т. 7. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1904. С. 465–495.

О.Л. Довгий

Бестиарный образ князя П.А. Вяземского

Статья является продолжением серии публикаций автора о бестиарии русской поэзии и посвящена системе бестиарных кодов в стихах князя П.А. Вяземского. Рассмотрены основные разделы его «поэтического зоопарка», выявлены «любимые» бестиарные образы (например, конь), основные принципы употребления бестиарной метафорики (группа хулы и группа хвалы) — в частности, в топике моря и дороги, особенно релевантных для его поэтики. Большое внимание уделено бестиарным характеристикам собратьев по перу (друзей и литературных противников) и бестиарным самоидентификациям. Прослежено, как менялся выбор бестиарных двойников в течение жизни поэта. Применение приема бестиарного остранения позволило, с одной стороны, увидеть поэзию Вяземского в новом свете? с другой — отметить синонимию на уровне использования различных культурных кодов.

Ключевые слова: П.А. Вяземский, бестиарные коды русской поэзии, бестиарная самоидентификация.

Изучение бестиарных кодов культуры становится все более популярным направлением гуманитарных исследований. Взгляд на творчество поэта сквозь бестиарную призму — это еще один способ применения принципа остранения, позволяющий увидеть давно знакомое в новом свете.

В настоящей статье мы бросим очень беглый взгляд на поэтический мир князя П.А. Вяземского, представленный в зеркале бестиарной метафорики. Предметом нашего внимания будут животные только на уровне VERBA, выступающие в роли зеркал человека.

Ключом к статье может служить пушкинская формула, определяющая Вяземского: «язвительный поэт, остряк замысловатый». За счет чего возникает эта язвительность, острота — причем острота «замысловатая»? Вдруг там не обошлось без звериной метафорики?

Поэтический зоопарк Вяземского очень богат. Звери нужны Вяземскому для самоидентификации, для определения собратьев по перу (друзей и врагов), для придания новых оттенков таким значимым для его поэтики темам, как море и дорога. Бестиарные обличья находятся для новшеств прогресса, для смерти, для го-

родов, для времен года. Можно разделить всех этих вербальных зверей на две большие группы: хвалы и хулы (осмеяния).

Группа хулы заметно больше и разнообразнее. Многое относится к арзамасской породе. Арзамасцы оттачивали свое остроумие на стихах «певца скотов» графа Хвостова, поэтому обилие бестиарных образов не приходится удивляться. Вот, например, концовка откровенно ориентированного на Хвостова стихотворения «Обжорство»:

Здесь в притче кроется толикий узел на вкус:
Что госпожа Ослица,
Хоть с лаю надорвись, не будет ввек лисица¹.

Вяземский — автор многочисленных басен, героями которых являются звери, знакомые еще со времен Эзопа. Вяземский не скрывает ориентации на традицию:

...И, как ни жарь его картечью общих мест,
Кот Васька слушает да преспокойно ест.
Фонвизина слышал, слышал он и Капниста,
И мало ли кого? Но шиканья и свиста
Их колких эпиграмм не убоился кот,
Он так же жирен все и хорошо живет.
«На взяточников гром...» [С. 392]

Один и тот же бестиарный образ может использоваться в разных контекстах — вполне в духе эмблематической традиции, где каждый зверь имеет много природ и много граней. Так, мотылек традиционно символизирует краткость жизни («Человек и мотылек»), но тот же мотылек нужен и для обозначения радости, веселья, ободрения друга («К Батюшкову»). Муха — и «жужжащий враль», и мера сухости:

...Или когда поля проймет
Такая знойная засуха,
Что через лужу может вброд
Пройти, глаза зажмуря, муха.
«Станция» [С. 175]

Интересно проследить, где Вяземский следует традиции (например, в отождествлении смерти с червями, мысли с птицей, зависти со змеей), а где выходит за ее рамки.

Топос «поэт — пчела» живет со времен Платона, но Вяземский находит новый поворот:

Я все испробовал от альфы до иоты,
Но, беззаботная и праздная пчела,
Спускаясь на цветы, не собирал я соты,
А мед их выпивал и в улей не сносил...
«Игрок задорный, рок насмешливый
и злобный» [С. 391]

Уподобление морских волн лебедям, а бушующего моря — дикому зверю вполне традиционно; но необычен список конкретных зверей, с которыми поэт сравнивает море. Это пес:

Николай!
Слушай лай —
Моря вой, будто пса
На цепи, под скалой,
Что ворчит в час ночной,
Как дразня небеса!
«Поручение в Ревель» [С. 237];

тигр:

Что ты, в радости ль, во гневе ль,
Море шумное, бурлишь
И, как тигр, на старый Ревель
Волны скалишь и рычишь?

Разыгрался зверь косматый,
Страшно на дыбы прыгнул,
Хлещет гривой мохнатой,
Ноздри влажные раздул.
«Ночь в Ревеле» [С. 272]

(обратим внимание на яркий «хвостизм»: тигр оказывается обладателем гривы); дикие козы:

Всё сильнее их испуг, и запрыгают вдруг,
Как стада диких коз по горам и стремнинам;
Ветер роет волну, ветер мечет волну,
И беснуется он по кипящим пучинам.
«Босфор» [С. 288]

Корабль сравнивается со змием и орлом одновременно, а пароход — с огнедышащим китом; поезд — со змием и конем. Технические новшества вызывают страх, и этот страх часто принимает гротескные бестиарные формы:

Паруса распустив, как легок и красив
Двух стихий властелин, величавый и гибкой,
Бриг несется — орлом средь воздушных равнин,
Змий морской — он скользит по поверхности зыбкой.

Закоптив неба свод, вот валит пароход,
По покорным волнам он стучит и колотит,
Огнедышащий кит, море он кипятит,
Бой огромных колес волны в брызги молотит...
«Босфор» [С. 288];

И меня мчит ночью темной
Змий — не змий и конь — не конь,
Зверь чудовищно огромный,
Весь он пар, и весь огонь!
«Ночью на железной дороге между Прагою
и Веною» [С. 305]

Дорога (другая важнейшая тема Вяземского) тоже часто описывается в бестиарных категориях. При описании дорожных приключений встречаются вполне реальные собаки, волки и тараканы, но постоянно возникают и метафорические звери. Обозы сравниваются с муравьями, змиями:

Как муравьи, они копышатася роями,
Как муравьям, им счета не свести;
Как змии длинные, во всю длину пути
Перегибаются ленивыми хребтами.
«Ухабы, обозы» [С. 214];

колокольчик — со стрекозой:

Только звонко застрекочет
Колокольчик-стрекоза,
Рифма тотчас вслед наскочит,
Завертится егоза...
«Дорогою»²

Если говорить о бестиарных пристрастиях поэта, бросается в глаза странно малое число львов — венецейский крылатый и метафорический русский лев в бою. Кошек тоже мало, но они запоминаются:

Рок — кот; мужчина — крыса;
А баба всякая — такая ж Василиса.
«В стране, где пенится Иртыш...»³

Пожалуй, самый частый зверь — конь. Кони реальные, почтовые, Пегас, Буцефал, троянский конь постоянно меняются местами, и из этой комбинаторной игры уровней RES / VERBA возникают новые оттенки смысла:

Но между тем как стихотворный
Скакун, заносчивый подчас,
Мой избалованный Пегас,
Узде строптиво-непокорный,
Гулял, рассудка не спросясь,
И по проселкам своевольно
Бесился подо мной довольно,
Прекрасным всадником гордясь.
Пегаса сродники земные,
Пегасы просто почтовые
Меня до почты довели.
Да чуть и мне уж не пора ли
Свернуть из баснословной дали
На почву прозы и земли!

«Коляска» [С. 191]

В этих стихах и реминисценция из Ломоносова, и отсылки ко всей бестиарной традиции русской поэзии.

Описание личного Пегаса пропитано иронией:

Мой Пегас под стать ослам,
Крыльев нет, не та замашка;
Жмут оглобли по бокам,
Лишь лягается бедняжка,
Крепко прибранный к рукам.

«Воли не давай рукам...» [С. 158–159]

Бестиарные образы постоянно возникают в поэтологической сфере. Вяземский находит немало нетривиальных бестиарных определений для характеристики стиха:

Ведь русский стих, избави боже!
Какой пострел, какая шаль!
Ведь русский стих не граф Лаваль;
Он не стоит на курьих ножках.
Как слон на стопы опершись,
Его не сломишь, как ни рвись!

«Москва 29-го декабря 1821 года»⁴

Рифмы сравниваются с коршунами:

И рифмы-коршуны, в них впившись, их грызут...

«К друзьям»⁵

А вот пример бестиарной дружеской переключки. Пушкин в «Домике в Коломне» сравнивает александрийский стих со змеей. Вяземский берет пушкинские слова эпиграфом к своему стихотворению и продолжает подбирать бестиарные аналогии:

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский,
Ложится хорошо в него язык российский,
Глагол наш великан плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, тяжелый на подъем,
И руки что шесты, и ноги что ходули,
В телодвижениях неловкий. На ходу ли
Пядь полновесную как в землю вдавит он —
Подумаешь, что тут прохаживался слон.
А если пропустить слона иль бегемота,
То настезь растворяй широкие ворота...
<...>
Как бы то ни было, но с нашим словарем
Александрийский стих с своим шестериком
Для громоздких поклаж нелишняя упряжка.
«Александрийский стих» [С. 301–302]

Свои стихи Вяземский сравнивает с гиппопотамом — по принципу устарелости и ненужности новому времени:

...Настали новые порядки,
И допотопные двойчатки —
Кунсткамерский гиппопотам.
«Пора стихами заговеться...» [С. 382]

Для изображения литературных врагов применяется режим бестиарной литоты (термин А.Е. Махова), в ход идут традиционные бестиарные образы — например, осел или обезьяна:

Осел в суде,
Дурак везде.
«Сравнение Петербурга с Москвой» [С. 52];

Орангутанг ли наш Адам?
От обезьян идем ли мы?
Такой вопрос решать не нам:
Решат ученые умы.

В науке неуч и профан,
Спрошу: не больше ль правды в том,
Что вовсе не от обезьян,
А в обезьяны мы идем?
«По поводу современного
зоологического вопроса»⁶

Журнальные противники сравниваются с молью, надоедливými мухами, червяками, комарами, индейками, гусями (хотя с гусями как раз все не так просто, учитывая арзамасскую символику):

Злой враль не тот же ли комар?
Репейники цветут в журналах,
Гусей встречаю в самохвалах,
А спесь индеек в песи бар.
«Прелести деревни» [С. 162]

Давний топос уничтожения сочинений литературных противников мышами и молью тоже в арсенале Вяземского:

Ага, плутовкамышь, попалась, нет спасенья!
Умри! Ты грызть пришла здесь Дмитриева том,
Тогда как у меня валялись под столом
Графова сочиненья! [С. 53]

Очень часто для описания противников Вяземский использует птичью метафорику. Враги Карамзина предстают в образе гагар, сов, сычей:

Когда нам уши раздирают
Несносны крики сов, гагар
И музы в наши дни страдают,
Как предки наши от татар...
«Милонову» [С. 54];

...Карамзина сравним с отважным зодчим;
С семьей же сов, друзья! и с прочим, прочим,
Кого и что сравнить — оставлю вам.
«Быль» [С. 118]

М.А. Дмитриев и А.И. Писарев, вступившие в «литературную войну» с Вяземским, сравниваются с цыплятами:

Цып! цып! сердитые малютки!
Вам злиться, право, не под стать.
Скажите: стоило ль из шутки
Вам страшный писк такой поднять?
Напрасна ваших сил утрата!
И так со смехом все глядят,
Как раздраженные цыплята
Распетушились невпопад.
«К журнальным близнецам» [С. 164]

Особенно много бестиарных двойников у Ф. Булгарина — здесь и клоп, и свинья, и червяк:

Комар твой не комар, а разве клоп вонючий...
«Комар и клоп» [С. 271];

...Свинья в театр когда-то затесалась
И хрюкает себе — кому хвалу,
Кому хулу.
«Хавронья» [С. 276];

К усопшим льнет, как червь, Фиглярин неотвязный.
В живых ни одного он друга не найдет;
Зато, когда из лиц почетных кто умрет,
Клеймит он прах его своею дружбой грязной.
«К усопшим льнет, как червь...» [С. 276]

Часто бестиарный образ используется как метонимия противника — такова собачка князя Шаликова:

С собачкой, с посохом, с лорнеткой...
<...>
По свету белому Вздыхалов
Пустился странствовать пешком.
«Отъезд Вздыхалова» [С. 54–55]

Для друзей Вяземский находит бестиарные определения гораздо реже. Но вот неожиданный портрет Жуковского, данный через бестиарное окружение:

То лирою своей Климену восхищаешь,
То быстро на коне несешься по полям,
Как шумный ветер пустынь; то ходишь по утрам
С собакой и ружьем — и с птицами воюешь...
«Послание к Жуковскому в деревню» [С. 49–50]

И напоследок — о бестиарных самоидентификациях Вяземского. Здесь картина получается очень грустная — и полностью совпадает с биографической канвой. В молодости он был подобен вольной птице:

Были годы, было время —
Я любил пускаться в путь;
Дум домашних сброшу бремя
И лечу куда-нибудь.

Любо духом вострепнуться
И повыше от людей
Вольной птицей окунуться
В вольном воздухе полей.
«Дорогою»⁷

А у позднего Вяземского наиболее частый образ самого себя — медведь. От медведя реального, встреченного на дороге, от медвежьей шубы:

Что за медвежье набеги
Сам-друг с медведем на спине?
<...>
...То вдруг невиданного роста
Идет здороваться медведь...
«Кибитка» [С. 210, 212] —

к ощущению себя жителем берлоги. Дом — берлога:

Я из берлоги вон ни пяди,
Не то что вы! Я домосед...
«Шутка» [С. 251],

и кибитка — берлога:

Опять я на большой дороге,
Стихии вольной гражданин,
Опять в кочующей берлоге
Я думаю думаю один.
«Дорожная дума» [С. 267]

И сам поэт подобен медведю:

Смотрю я вашим Аюдагом,
В берлоге, как медведь, сижу,
Иль медленно, медвежьим шагом
В саду пустынном я брожу.

Но, как медведю, ради скуки
Сосать мне лапу не под стать:
Мои так исхудали руки,
Что в них уж нечего сосать.

И ум, и сердце исхудали;
Побит морозом жизни цвет.
Того, которого вы знали,
Того уж Вяземского нет.

«Из Царского Села в Ливадию»⁸

Сравнение с улиткой еще более усиливает мотив одиночества и ненужности:

К лагунам, как *frutti di mare*,
Я крепко и сонно прирос.
Что было — с днем каждым всё старей,
Что будет? Мне чужд сей вопрос.
<...>

Спросите улитку: чего бы
Она пожелала себе?
Страстями любви или злобы
Горит ли, томится ль в борьбе?
<...>

И если ваш розыск подметит
В ней признак и смысл бытия,
И если улитка ответит, —
Быть может, ответ дам и я. [С. 370–371]

Но, наверное, самая яркая и самая безысходная метафора — вот эта:

...И оставалось мне на выбор произвольный
Быть гусем жареным иль рыбой малосоленной.
«Русские проселки» [С. 269]

Жареный гусь — это, безусловно, привет давно ушедшему Арзамасу. И получается: на бестиарном языке — медведь, берлога, улитка, панцирь. А на поэтическом — «звезда разрозненной Плеяды».

¹ *Вяземский П.А. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.Я. Гинзбург. Л.: Сов. писатель, 1958. С. 86. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.*

² *Вяземский П.А. Стихотворения / вступ. ст. Л.Я. Гинзбург, сост. и примеч. К.А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 389.*

³ *Вяземский П.А. Записные книжки (1813–1848). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 8.*

⁴ *Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 154–155.*

⁵ Там же. С. 72.

⁶ Там же. С. 406.

⁷ Там же. С. 389.

⁸ Там же. С. 402.

Фантастическое в ранних стихотворениях Н.С. Гумилева

Основная цель статьи — проанализировать способы создания и репрезентации фантастического в ранних стихах Н. Гумилева (1902–1910). Для этого, во-первых, обосновывается понимание фантастического как особой эстетической категории. Во-вторых, описываются специфические способы существования фантастического в лирике. В-третьих, с этой точки зрения анализируются ранние стихотворения Н. Гумилева, в частности, «За стенами старого аббатства», «Колдунья», «Пещера сна», «Одиночество» и «Ужас».

Ключевые слова: фантастическое в лирике, визуальное в лирике, визуальное в литературе, трансгрессия взгляда, Н. Гумилев.

Исследование фантастического в лирических стихотворениях — явление нечастое. Цв. Тодоров, как известно, вообще считал, что в поэзии фантастика невозможна: «Если, читая текст, мы отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу всего лишь как сочетание семантических признаков, то фантастическое возникнуть не может; как мы помним, для его возникновения требуется наличие реакции на события, происходящие в изображаемом мире. Поэтому фантастическое может существовать только в вымысле; поэзия фантастической не бывает»¹. Однако представляется, что в данном случае ученый был не вполне прав. Во-первых, лирическая поэзия, особенно если речь идет о текстах неклассической стадии поэтики художественной модальности, по терминологии С.Н. Бройтмана (т. е. начиная с рубежа XIX–XX вв.), иногда должна восприниматься не метафорически и аллегорически, а буквально. Во-вторых, субъектная структура лирики также усложняется, а потому вполне возможной становится реакция лирического субъекта «на события, происходящие в изображаемом мире». Следовательно, лирическая поэзия вполне может быть и изобразительной, и визуальной. А в таком случае в ней может появиться — и достаточно часто появляется — фантастика. Из российских поэтов едва ли не чаще всех обращался к фантастическому Николай Гумилев. Однако, прежде чем перейти к анализу его стихотворений с этой точки зрения, необходимо определиться, что та-

кое фантастическое как категория поэтики вообще и как его анализировать в лирическом стихотворении в частности.

Фантастическое мы понимаем как эстетическую категорию, особый способ художественного мышления, основанный на размывании границ реального (возможного) и нереального (невозможного), когда носитель точки зрения в произведении (а вместе с ним — или вместо него — читатель) сталкивается с явлением, выходящим за рамки привычной (достоверной) картины мира². Использование отдельных элементов фантастики (мотивов или образов) еще не делает мирообраз в целом фантастическим. Для возникновения фантастического в произведении должно допускаться существование как минимум двух миров и как минимум двух возможных точек зрения на происходящие события. Поэтому, кстати, имеет смысл разграничивать сказочное и фантастическое. В сказке, разумеется, тоже могут быть фантастические элементы. Но сказка не предполагает сомнения в реальности / нереальности происходящего, условность сказочного мира читатель должен принять как данность — это «правила игры»: животные разговаривают, ведьмы колдуют, превращения возможны, чудеса случаются и т. п.

С учетом специфики лирики как литературного рода фантастическое в ней можно выделить на двух уровнях: сюжета и образа.

К уровню сюжета относятся следующие аспекты и элементы фантастического: переосмысление «готовой», взятой из традиции фантастической фабулы; фантастический хронотоп (двоемирие с нечеткими границами между мирами, трансформированные время и пространство); событие встречи с выходцем из другого мира либо переход лирического субъекта в другой мир; фантастические персонажи (ожившие мертвецы, колдуны, феи и т. п.) и мотивы (двойничество, путешествия во времени, метаморфозы, предсказания и др.).

На уровне словесного образа можно обнаружить следующие способы создания фантастического: буквализация / реализация тропов; размывание границ между прямым и переносным значением слова; использование паратекста (заголовки, эпиграфы); формы сна или видения; пограничные состояния (смерть, безумие) лирического субъекта. Сюда же относится целый ряд образов, связанных с непрямым, искаженным, измененным зрением и видением мира, т. е. способностью увидеть то, что обычно невидимо. Цв. Тодоров называет это трансгрессией взгляда: «Обыч-

ный взгляд открывает нам и обычный мир, лишенный каких бы то ни было тайн, а косвенный взгляд представляет собой единственный путь к чудесному. Но это преодоление видения, эта трансгрессия взгляда, не является ли она в то же время его символом и как бы самой лестной похвалой ему? Очки и зеркало становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некой точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы — в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда»³.

Таким образом, фантастическое в лирическом сюжете проявляется в первую очередь в событии, о котором рассказывается, а на уровне образа — в событии самого рассказывания, в том, как именно рассказывается и показывается. Соответственно, при наличии фантастического сюжета «колебания», о которых писал Цв. Тодоров, чаще всего испытывает читатель, а при фантастической образности граница колеблется и размывается в первую очередь для лирического субъекта, а потом уже для читателя. Важно, что в обоих случаях к читательским «колебаниям» между фантастическим и жизнеподобным объяснениями происходящего, свойственным и для эпической прозы, в лирической поэзии добавляются колебания между буквальным и метафорическим прочтениями сюжета и образа⁴.

Конечно, достаточно часто в стихотворении фантастическое может присутствовать и в сюжете, и в образе одновременно, что, собственно, мы и можем наблюдать в творчестве Н. Гумилева. Специального исследования на эту тему, насколько нам известно, пока нет, хотя применительно к отдельным текстам такие наблюдения были сделаны⁵. Наиболее известный и исследованный в этом отношении текст — «Заблудившийся трамвай». Причем, что интересно, фантастические элементы присутствуют не только в самом стихотворении, но и в его текстах-источниках — в частности, в новелле «Туфелька Нелидовой» С. Ауслендера, проанализированной Д.М. Магомедовой⁶.

Однако для того, чтобы обозначить общее направление исследования и его основные векторы, нам представляется целесообразным начать с ранних стихов Н. Гумилева (1902–1910), тем более что фантастические элементы в них встречаются достаточно часто.

В первую очередь обращают на себя внимание заглавия, так или иначе связанные с традиционными фантастическими обра-

зами (в том числе сказочными или мифологическими) либо со сказкой как жанром: «Песня Дриады», «Сказка о королях», «Русалка», «Умный Дьявол», «Неоромантическая сказка», «Влюбленная в Дьявола», «Заклинание», «Орел Синдбада», «Колдунья».

И.В. Фоменко писал, что заглавие «предсказывает характер содержания, ориентирует восприятие на ту сферу действительности, которая воссоздается в тексте»⁷. Приведенные заглавия ориентируют на действительность фантастическую. И в большинстве случаев наши ожидания не обманываются. Даже если в стихотворении нет целостного фантастического мира, там есть связанные с ним персонажи: гномы, феи, дриады, маги, колдуны, русалки, великаны, призраки, черная жаба, свергающая короля, св. Георгий, фея Маб, Вечный жид, Летучий голландец и Огни святого Эльма, дьявол (Люцифер). С персонажами связаны соответствующие мотивы (колдовства, заклинаний) и события — встречи между персонажами разных миров («Осенняя песня», «Влюбленная в Дьявола», «Но в мире есть иные области...» и др.). В некоторых стихотворениях воспроизводится сказочный («Сказка о королях», «Неоромантическая сказка») или мифологический («С тобой я буду до зари...», «Оссиан») сюжеты. В них хотя и есть двоемирие, но эти миры гармонично сосуществуют друг с другом в рамках традиционной циклической сюжетной схемы.

Однако имеются тексты, в которых создан целостный фантастический мир. Для начала обратимся к двум стихотворениям, где фантастическое присутствует на уровне сюжета: «За стенами старого аббатства...» и «Колдунья».

В стихотворении «За стенами старого аббатства...» (1907) фабула связана с черной мессой, которую справляют в аббатстве вместо настоящей. Есть два мира: внутри аббатства и за его пределами — и два героя, которые могут пересекать эту границу: темный и светлый. Темный обозначен как «неизвестный всадник», он входит в аббатство вечером. Светлый — св. Георгий — приходит утром и разгоняет демонов. На пороге (традиционной фольклорной границе) группируется нечистая сила:

Отодвинув тяжкие засовы,
На пороге суетятся духи,
Жабы и полуночные совы,
Колдуны и дикие старухи⁸.

Граница между фантастическим и реальным мирами обозначается во второй строке, где фигурируют те, кто не принимает участия в «святотатствах»: лирический субъект и привратник, который рассказывает о происходящем в аббатстве. Опять-таки вполне традиционно носителем фантастического сначала оказывается кто-то другой, а потом уже лирический субъект принимает или не принимает его точку зрения (так, у Пушкина в «Бесах» нечистая сила впервые возникает в речи ямщика, а потом уже в речи самого лирического субъекта).

Все дальнейшее изображается с точки зрения того, кто находится снаружи: ни привратник, ни лирический субъект не видят того, что происходит в аббатстве. До них (и до нас) доносятся только звуки:

И всю ночь звучит зловеший хохот
В коридорах гулких и во храме,
Песни, танцы и тяжелый грохот
Сапогов, подкованных гвоздями.

Но наутро в диком шуме оргий
Слышны крики ужаса и злости. [С. 135]

Видят они (и мы) только то, что происходит снаружи — до того, как двери аббатства закрылись на ночь, и утром, когда выходит св. Георгий с кровью на кольчуге. Таким образом, у читателя есть возможность выбора — поверить рассказу либо решить, что привратник всё придумал, или ему померещилось, или он неверно интерпретировал звуки.

В стихотворении «Колдунья» (1908) лирический субъект выступает в роли отстраненного наблюдателя (это внеличная форма авторского высказывания, по терминологии С.Н. Бройтмана), т. е. рассказ ведется от третьего лица. Однако точка зрения приближена к колдунье, мы в основном видим мир ее глазами.

Двоемирие тут тоже присутствует: замкнутое пространство комнаты колдуньи, которое находится наверху (причем дом стоит на «мертвой площади»), и открытое пространство города и земли, располагающееся внизу. Границей между ними является окно, традиционный пограничный (и при этом визуальный) образ. Не случайно окно упомянуто в стихотворении дважды — в начале и в конце:

Она колдует тихой ночью
У потемневшего окна...
<...>

...Когда усталая поникнет
У заалевшего окна. [С. 198–199]

Вообще, визуальность здесь становится более важной, чем в предыдущем стихотворении, хотя и не выходит на первый план. И дело не только в том, что появляются визуальные образы (цвет, свет и т. п.), но и в главной коллизии: колдунья хочет, чтобы тайна стала видимой, т. е. она пытается обрести какое-то иное зрение, но не может этого сделать: («...И страстно хочет, чтоб воочью / Ей тайна сделалась видна» [С. 198]). Таким образом, граница между мирами оказывается для колдуньи непреходимой. Лирический субъект в этом мире вообще не присутствует, он только изображает нам его. Что касается читателей, то у нас по-прежнему есть выбор. Мы можем визуализировать описанное буквально, и тогда для нас мир будет видимым и фантастическим. Но можем и воспринять текст как образное описание борьбы дня и ночи (ночь хочет, чтобы на земле вечно была темнота, но день все равно наступает), и тогда художественный мир стихотворения не будет ни визуальным, ни фантастическим, а будет просто развернутой метафорой.

Теперь обратимся к двум стихотворениям, где фантастическое создается в первую очередь на образном уровне: «Пещера сна» и «Одиночество».

В «Пещере сна» (1906) уже заглавие можно понимать двояко: в переносном смысле, как метафору сна, либо в буквальном — как пещеру, которая принадлежит сну. Фабульный ряд в стихотворении ослаблен, здесь нет перехода пространственной границы между мирами, лирический субъект находится только в одном мире — пещере сна, и лишь в конце подходит к ее границам и выглядывает наружу: «И, взойдя на плиты алтаря, / Мы заглянем в узкое оконце...» [С. 93].

Таким образом, пространство не меняется, и никакого другого локуса, кроме пещеры, мы не видим. Меняется только время (ночь — день), так что единственная граница тут — временная. Мир в пещере сна перевернутый: ночью, при свете луны, он живет, а когда луна заходит — умирает. И ночь, и день видит только лирический субъект (здесь он множественный — «мы»), но и он (они), как уже говорилось, не выходит за пределы пещеры (мира ночи). Мир пещеры наполнен визуальными образами: «вечерние тени», «погаснет», «синий блеск», «бабочки оранжевой окраски», «побледнеет», «золотисто-огненное солнце». Присутствуют и словосочетания, прямо указывающие на необходи-

мость зрительного восприятия этого мира: «увидим», «взор за-
ворожит», «заглянем». Но особым зрением наделен только ли-
рический субъект; сам он (они) при этом остается невидимым:
«Скрытые, незримые для всех, / Сохраним мы нежное молча-
нье...» [С. 92].

Кроме зрения и визуального, в стихотворении также важны
звук и слух, но они чаще упоминаются как отсутствие звука или
ослабленный звук: «мы услышим», «в мире будет тихо», «тихи-
ми вечерними тенями», «нежное молчанье», «будем слушать се-
ребристый смех / И бессильно-горькое рыданье» (иногда визу-
альное и звуковое объединены в одном образе). Также почти все
персонажи, которые населяют пещеру (кроме разве что старого
мага), несут целый спектр мифологических и литературных ас-
социаций, а потому наделены внешним обликом, историей, ха-
рактером и т. п.: это Люцифер, фея Маб и Вечный жид. Т. е. мир
пещеры вполне ощутим — как минимум при помощи зрения,
слуха и культурной памяти. Читателя, включенного в этот мир
при помощи местоимения «мы», образная структура стихотво-
рения провоцирует на работу воображения (представить себе
пещеру сна, с цветами, звуками, персонажами и т. п.). Таким об-
разом, заглавная метафора буквализуется и превращается в ху-
дожественно целостный фантастический мир.

В стихотворении «Одиночество» (1909) фантастическая об-
разность связана с формой сна. Дихотомия «фантастическое /
жизнеподобное» задается не заглавием, а первой строкой: «Я
спал, и смысла пена белая...» [С. 214]. У читателя есть выбор:
воспринимать все дальнейшее как описание сновидения либо
как то, что действительно произошло с лирическим субъектом⁹.
Здесь есть несколько пространств: корабль — море — остров с
маяком; есть и течение времени («древний оракул», «древнее
пророчество»). Художественный мир стихотворения рисуется в
основном при помощи визуальных образов: «пена белая», «чер-
ные воды», «красное золото», «вспыхивают искрами», «глаза»,
«узоры», «реки словно зеркала», «синевато-белый мрамор», «ог-
ненная плеть». Фантастичность описываемого дополняют манд-
рагоры («...Но рощи полны мандрагорами, / Цветами ужаса и
зла»). Читатель, таким образом, опять провоцируется на визу-
альное представление художественного мира стихотворения, а
далее он может воспринять этот текст или буквально, т. е. до-
пустить существование фантастического, или как происходящее

во сне, или как развернутую метафору одиночества (и даже смерти).

В заключение остановимся на стихотворении «Ужас» (1907), в котором соединяются фантастический сюжет (путь в иной мир) и фантастическая образность. На первое место здесь выходят образы, связанные со зрением и видением. Взгляд как предмет изображения появляется сразу же, в первой строфе. Однако это не взгляд субъекта, это взгляд *на* субъекта, который, таким образом, оказывается объектом «враждебного взора»:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш. [С. 149]

Для читателя в данный момент еще есть выбор — воспринять взгляд статуй как метафору или аллегория и таким образом отстраниться от точки зрения лирического субъекта или же солидаризоваться с последним и воспринимать этот неживой и враждебный взгляд буквально, и тогда о появлении фантастического можно говорить уже в первой строфе.

Во второй строфе лирический субъект определяет окружающий его мир как необычный («Был странен серый полумрак...»), а в третьей повторяется слово «взор», но уже применительно к лирическому субъекту:

И там, где глубже сумрак хмурый,
Мой взор горящий был смущен
Едва заметно фигурой
В тени столпившихся колонн. [С. 149]

Именно его восприятие окружающего пространства приводит к появлению фантастического:

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх:
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,
И мерзко крался шепот хриплый:
«Ты сам пришел сюда, ты мой!»

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,

Для читателя здесь возможен выбор: видеть буквальное событие встречи лирического субъекта с фантастическим и ужасным существом либо воспринять это как страшный образ, родившийся в воображении и трансгрессивном зрении субъекта. В любом случае визуальный и устрашающий эффект усиливают зеркала (традиционный мотив и инструмент для трансгрессии взгляда).

Важно, что в этом стихотворении фантастическое (в данном случае особая его разновидность — ужасное¹⁰) появляется именно как восприятие / видение лирического субъекта, через призму его сознания и зрения.

Подведем итоги. Очевидно, что в ранний период своего творчества Н. Гумилев много экспериментировал с фантастическим. В его стихотворениях оно не ограничивается отдельными мотивами, образами и персонажами. В некоторых текстах поэт творит целостный фантастический мир — как на уровне лирического сюжета, так и на образном уровне (а иногда на обоих). Для создания фантастического мира Гумилев использует визуальные образы и трансгрессивное зрение лирического субъекта либо персонажей, которые могут видеть то, что не видно другим. Востребованными оказались также форма сна с размытыми границами и буквализация метафоры, которая может разворачиваться в визуально-фантастическую картину. Разумеется, в дальнейшем чрезвычайно интересно исследовать, как развивается фантастическое в более поздних стихотворениях Гумилева, однако это тема для специальной статьи.

¹ *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 54.

² Подробнее об этом см.: *Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М.* Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сб. ст. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. С. 25–69.

³ *Тодоров Цв.* Указ. соч. С. 101–102.

⁴ Подробнее о фантастическом в лирике см. в нашей статье: *Малкина В.Я.* Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы //

В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав: Русско-польский институт, 2017. С. 95–115.

⁵ В частности, были изучены мотивы, взятые из «морской фантастики»; см.: Куликова Е.Ю. Корабли-призраки в лирике Н.С. Гумилева и их поэтические прообразы // Нарративные традиции славянских литератур: повествовательные формы Средневековья и Нового времени. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2009. С. 65–90.

⁶ См.: Магомедова Д.М. Об одной пушкинской аллюзии в «Заблудившемся трамвае» Н.С. Гумилева // Новый филологический вестник. 2007. № 2 (5). С. 225–228.

⁷ Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дисс. ... д-ра филол. н. М., 1990. С. 22.

⁸ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы (1902–1910). М.: Воскресенье, 1998. С. 135. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

⁹ Было бы интересно сопоставить этот текст с «Незнакомкой» (1906) А. Блока, тем более что налицо прямая (и вряд ли случайная) текстуальная перекличка: «И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу...» у Блока — «Я предлагал им перья страуса...» у Гумилева. Есть и некоторые сходные мотивы и образы («Иль это только снится мне?» у Блока и «Я спал...» у Гумилева, «берег очарованный и очарованная даль» у первого и фантастическая земля в море у второго), а также ритмические переклички (5-ст. ямба, усеченная последняя строка, чередование мужской и дактилической клаузул). Но при этом у Блока — поэтическая модальность (С.Н. Бройтман), а у Гумилева — фантастический миробраз. Впрочем, это сопоставление, конечно, тема для отдельной статьи.

¹⁰ Подробнее о поэтике ужаса у Гумилева см.: Малых В.С. Поэтика ужасного и «страх пустоты» в раннем творчестве Н.С. Гумилева // Art Logos. 2017. № 1(1). С. 69–77.

М.М. Гельфонд

Поэзия Александры Бруштейн

Статья посвящена неопубликованным стихотворениям Александры Бруштейн, хранящимся в архиве писательницы. Александра Бруштейн известна прежде всего как автор автобиографической трилогии; ее стихотворения не публиковались. В статье вводится в научный оборот ряд неизвестных прежде текстов и предпринимается попытка рассмотреть подготовленную А.Я. Бруштейн к печати в 1916–1917 гг. книгу стихотворений как явление женской лирики Серебряного века. Выделяются черты поэтики, характерные для лирики Бруштейн — и предположительно для массовой женской лирики 1910-х гг.

Ключевые слова: А.Я. Бруштейн, поэзия Серебряного века, женская лирика.

Имя Александры Яковлевны Бруштейн в читательском сознании закономерно связывается с ее главной книгой — автобиографической трилогией «Дорога уходит в даль...». Значительно меньше известны ее пьесы и совсем не известны стихи, которые она писала по преимуществу в юности — с 1901 по 1917 г. В автобиографии Александра Бруштейн вспоминает: «Зимой 1916–1917 года издательство М.О. Вольф приняло к напечатанию книжечку моих стихов. К счастью для меня, великая октябрьская революция положила конец издательству Вольф (как и вообще всем издательствам царской России), и мои плохие стихи света не увидели»¹. Ирония по отношению к собственным стихам не помешала Александре Бруштейн сохранить тетрадь с ними в личном архиве; страницы тетради пронумерованы, под большинством стихотворений, размещенных главным образом в хронологическом порядке, проставлены даты. Самый ранний текст «Еще немножечко терпенья...» датируется февралем 1901 г. и связан с окончанием Высшего женского Мариинского училища (в трилогии — института), последний отмечен подзаголовком «21 июня 1941 года» — и речь в нем идет о дне накануне Великой Отечественной войны, начало которой Александра Бруштейн застала с дочерью Надеждой в Вильнюсе у своих родителей. Таким образом, тетрадь стихотворений как бы охватывает собой все то, о чем впоследствии будет рассказано в трилогии: от счастливого прощания со «скучной тюрьмой» института до гибели родителей, памяти которых посвящена книга.

Однако, за исключением этих двух стихотворений, поэтическая тетрадь Александры Бруштейн (в девичестве Выгодской)

почти не связана с будущей трилогией. Напротив, она отчасти позволяет пролить свет на те годы жизни писательницы, о которых мы знаем очень немного. Известно, что вскоре после окончания института она уехала в Петербург, поступила на Высшие женские курсы (в автобиографиях она упоминает и Бестужевские курсы, и курсы Лесгафта, на которых училась в разные годы), вышла замуж за врача Сергея Бруштейна, родила двоих детей — сына Михаила и дочь Надежду, революцию 1905 г. встретила в Колмове — пригороде Новгорода Великого, о чем написала позже в «Вечерних огнях», много работала в Группе помощи заключенным Шлиссельбургской каторжной тюрьмы. В стихотворениях, что не удивительно, речь идет по преимуществу о другой, внутренней стороне ее жизни, не видимой окружающим, но мучительной для нее самой.

Уже в первые годы своей учебы на Бестужевских курсах Александра Бруштейн начала стремительно терять слух. Сильная и притом быстро прогрессирующая близорукость была у нее с детских лет (еще двенадцатилетней девочкой она записала в своем дневнике, что очень любит читать, но «по близорукости не может долго предаваться этому занятию»²). Потеря слуха грозила ей почти полным исключением из активной жизни. В автобиографии она писала об этом так: «На мою судьбу сильно повлияли стихийные бедствия личного характера. С двадцатилетнего возраста я стала терять слух, — сейчас я почти совершенно оглохла, слышу только с очень сильным слуховым аппаратом. В конце 1930-х годов я начала слепнуть — сейчас у меня меньше, чем 1/5 нормального человеческого зрения. Все это своеобразно и ограничило, и обогатило меня умственно и душевно»³. В воспоминаниях об этих годах Александра Бруштейн писала о своих физических особенностях с иронией (в «Цветах Шлиссельбурга» приведены слова одной из ее подруг: «И с чего ты такая нескладная? Быть глухой и слепой одновременно! — это верх невоспитанности!»⁴), и можно лишь догадываться о том, чего ей стоило осознание своей беспомощности в юности.

Небольшой поэтический цикл «С тех пор, как я не слышу» свидетельствует о том отчаянии, с которым столкнулась Александра Бруштейн, погружаясь в тишину:

Я больше на курсах не буду,
Там нечего делать мне...
Со мной не случится чуда, —
Я буду всегда в тишине.

Как давно не была я в концерте, —
Ведь и там для меня тишина.
Я не смею мечтать о смерти,
Надо пить свое горе до дна...

Всю жизнь я была покорной,
Не плачу я и теперь —
В тишине, как в карцере черном,
Навеки закрыта дверь.

Царское Село, 1911⁵

Большая часть включенных в тетрадь стихотворений Александры Бруштейн представляет собой лирический дневник, объединенный одной темой: это история сильного, взаимного и, вероятно, постоянно подавляемого чувства. Отдельные стихотворения позволяют предположить, что их адресат — один из друзей юности Александры Бруштейн, встреча с которым произошла через десять лет после окончания гимназии:

Вы помните, когда мы кончали гимназию
И зубрили без усталости, до одури весь день?
И была геометрия, и Карамзин, и Азия?
И еще — была весна, и еще — была сирень...

Вы любили меня так робко и так славно,
Скрывая свое чувство от всех болтливых ртов.
Вы были такой милый, серьезный и забавный, —
И было так трогательно, что у Вас нет усов...

И я вас любила — и тоже втихомолку:
Ведь вы были такой ученый и такой развитой, —
Я не знала, что Вы можете полюбить балаболку,
Не осилившую Маркса дальше страницы шестой!

Потом я вышла замуж — за чужого дядю,
Потому что я подумала, что я его люблю...
А Вы меня убеждали, что не надо, Бога ради! —
Что этим я себя «как личность» погублю...

А потом были долгие годы отчуждения:
У Вас была революция, у меня — семья.
Но в мыслях друг о друге было тепло умиления,
И мы знали, далекие, что мы — всегда друзья.

Вы давно превратились в «известного социалиста»,
Но для меня Вы были все тот же суровый друг Катон,
И я старалась жить и честно, и чисто
И в трудных случаях думала: «А что сказал бы он?»

А когда мы снова встретились — случайно, неожиданно, —
Мы кинулись друг к другу с какой-то жадной тоской,
И вдруг нам открылось, — Господи, как странно! —
Что каждый из нас для другого — единственно-родной.

Единственно-близкий, единственно-любимый,
Что все было ошибкой — весь врозь пройденный путь,
Что счастье шло к нам в руки, но мы прошли мимо,
А жизнь уж прожита — и ничего не вернуть!

1912⁶

Судя по стихотворениям Александры Бруштейн, через некоторое время после этой встречи муж увез ее в путешествие по Европе (стихотворение, в котором идет речь об отъезде, названо «Бегство»); именно тогда она увидела Германию, Швейцарию, Италию, Францию, Испанию, впечатления от которых отразились в ее лирике. Ее поразили больные костным туберкулезом дети в санатории «на суровом норманнском приволье», а испанская коррида неожиданно напомнила о судьбе гонимых много веков назад в Испании евреев:

Бой быков

На этот звериный и мерзостный ужас
Они приводят детей.
И дети их видят кровавые лужи,
Кишки потрошенных коней.

Со мною сидела влюбленная пара,
Невеста с своим женихом, —
И, пьяные кровью, в зверином угаре,
Они целовались потом!

Вот так же их предки смотрели на муки
Марранов — предков моих!
И набожный крест сотворяли их руки,
А губы шептали молитвенный стих...

Биарриц, 1912⁷

Судя по датировкам стихотворений, осенью 1912 г. Александра Бруштейн вернулась в Россию. Надежды на то, что в разлуке чувство ослабнет, видимо, оказались тщетными; решение о разрыве (опять же, судя по стихам) было принято много позже и далось с большим трудом:

Вы снова пришли, мой единственный,
Самый близкий и самый родной,

Чтоб напомнить о связи таинственной,
Что живет между вами и мной...

И опять мне душу окутали
Вы на миг своим нежным теплом...
Как жестоко мы все перепутали,
Когда назвали счастье — грехом!

Оттого, что мы — несвободные,
И что я — чужая жена?
Ах, какие же мы старомодные!
И кому наша жертва нужна?

Петроград. Март 1916⁸

Разумеется, стихотворения Александры Бруштейн интересны отнюдь не в биографическом плане: в поздней прозе она рассказывала о своей жизни все, о чем сочла возможным поведать читателям. Но они — при всей их наивности и несовершенстве — интересны именно как образец массовой поэзии Серебряного века, в первую очередь женской. И в этом плане чрезвычайно важно, на чье творчество ориентировалась Александра Бруштейн.

Среди ее старших современников это прежде всего Константин Бальмонт. В неоконченном очерке «Мои встречи с Бальмонтом» Александра Бруштейн вспоминает о том, как она и ее подруги-курсистки, увлеченные декадентской поэзией, увидев Бальмонта, выбежали из книжной лавки, забыв забрать свою первую студенческую покупку — «Божественную комедию» Данте. Эпиграф из «Слов любви» Бальмонта (1899): «Слова любви, не сказанные мною, / В моей душе горят и жгут меня» — предпослан стихотворению Бруштейн «Все то, о чем я вам не рассказала...». О знании стихотворений Бальмонта, Брюсова, Блока свидетельствуют не только непосредственные реминисценции (их относительно немного, имеет смысл говорить скорее о повторении общепозитических формул), но и явное предпочтение долиника регулярным размерам. Из поэтов-классиков для Бруштейн наиболее притягательны Тютчев и Лермонтов, впрочем, здесь встречаются и своего рода литературные казусы: так, тютчевские строки: «О, этот юг! О, эта Ницца!..» приписаны Семену Надсону — при том, что подлинные тютчевские эпиграфы предпосланы целому ряду стихотворений Бруштейн.

Разумеется, сегодняшнему читателю стихотворения Александры Бруштейн, скорее всего, покажутся вторичными — но в значительной степени это произойдет потому, что мы знаем стихи ее младших современниц — в первую очередь Ахматовой.

Построение книги стихов как лирического дневника, фрагментарность отдельных стихотворений при целостности лирического сюжета, внимание к внешней детали, фиксирующей душевное движение, представляются современному читателю характерными чертами поэзии 1910-х гг. Возможно, вторичность своих стихотворений осознавала и сама Александра Бруштейн, поскольку не предприняла второй попытки опубликовать их. Ее стихи остались в своем времени, но они интересны как явление Серебряного века, пусть и лежащее на его периферии.

¹ РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 41. С. 4.

² РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 62. С. 1.

³ РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед.хр. 681. С. 11.

⁴ *Бруштейн А.Я.* Вечерние огни. М.: Советский писатель, 1963. С. 81.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 41. С. 4.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 41. С.16.

⁷ Там же. С. 24.

⁸ Там же. С. 31.

**Библейский текст в поэтическом творчестве
англосаксов и его передача в русском
художественном переводе**

В данной статье на материале двух поэтических памятников («Елена» и «Видение Креста») проводится сравнение древнеанглийских поэтических парафраз библейского текста с их недавними русскими художественными переводами. Выявлены лексические приемы передачи древнеанглийской поэтической лексики на путях, проложенных В.Г. Тихомировым, начинателем и подлинным мастером русских переводов древнеанглийской поэзии. Проанализировано сочетание в переводе двух разных стилистических пластов русского языка — возвышенных церковнославянизмов и народно-разговорной лексики, отражающих синтез книжной латинской и устно-эпической германской традиций в оригинале.

Ключевые слова: древнеанглийская поэзия, библейский текст, парафразы, аллитерационный стих.

Русский читатель познакомился с древнеанглийской поэзией в 1970–1980-х гг. благодаря замечательным художественным переводам В.Г. Тихомирова, выполненным под научной редакцией О.А. Смирницкой. В.Г. Тихомирова можно по праву назвать и начинателем, и непревзойденным мастером перевода древнеанглийской поэзии, чей архаический аллитерационный стих не похож на стихосложение Нового времени. Вслед за переводом «Беовульфа», крупнейшего героического эпоса англосаксов, последовал перевод В.Г. Тихомировым других памятников, немалую долю которых составляют произведения, содержащие библейские парафразы и аллюзии¹. Интерес к истокам английской религиозной поэзии побудил нас продолжить перевод древнейших поэтических парафраз². Думается, настала пора более внимательно изучить характер библейских переложений в поэзии англосаксов, а также осмыслить опыт их русских переводов.

Англосаксы впервые знакомятся с Библией после крещения Кента римскими миссионерами в 597 г. На протяжении VII в. христианство распространяется по всем англосаксонским королевствам, где (особенно в Нортумбрии) возникают монастырские школы, переписываются священные книги, воспринимаются позднеантичные традиции их толкования. Тем не менее, знание Библии

по латинским источникам ограничивалось монастырскими кругами. Известно, что Беда Достопочтенный, нортумбрийский монах VIII в., переводил на родной язык Евангелие от Иоанна³. Однако перевод этот не сохранился, и неясно, насколько были востребованы в его эпоху подобные переводы. Миряне, по-видимому, знакомились с библейскими текстами, слушая проповеди священства, о чем говорят и гомилетические сочинения самого Беды⁴. Лишь к X в., благодаря организации церковных школ на древнеанглийском языке, появляется круг читателей-мирян, которым смог адресовать свой перевод Библии аббат Эльфрик.

Однако в древнеанглийской литературе представлено также словесное творчество иного рода, благодаря чему приобщаться к Священной истории могла даже неграмотная паства. В «Церковной истории народа англосаксов» Беда рассказывает о пастухе Кэдмоне (вторая половина VII в.), который, получив во сне дар слагать на родном языке аллитерационные стихи во славу Бога Творца, поступил в монастырь и продолжал в устной форме сочинять поэтические парафразы на библейские темы⁵. Часть подобных поэм (их принято приписывать «школе Кэдмона») дошла до нас в рукописях X–XI вв. Парафразы «школы Кэдмона» свидетельствуют, что события и персонажи Священной истории могли восприниматься в раннесредневековой Англии через образный строй народной героико-эпической поэзии. Вместе с тем композиция и стиль этих поэм, явно сочиненных в монастырских стенах с пером в руках, показывают, что их анонимные авторы стремились усилить христианское — назидательное или даже богословское — звучание своих произведений.

Таким образом, версификация библейских сюжетов привела не только к популяризации Священной истории, но к складыванию особой поэтической традиции ее осмысления — традиции, которая, оставаясь в границах героико-эпической картины мира, отразила знакомство англосаксонских поэтов с латинской христианской книжностью. Эта новая, более книжная ориентация поэтического творчества англосаксов наиболее заметна в поэмах на новозаветные и житийные темы, связываемых с именем поэта Кюневульфа или его «школой» (начало IX в.). Отметим две из них. Одна, поэма «Елена» (в ее концовку вставлено руническими знаками имя Кюневульф), основана на латинском житии св. Кириака, епископа Иерусалима, и говорит о том, как мать равноапостольного императора Константина обрела в Иерусалиме Крест Господень. Диалоги св. Елены с иудеями содержат множество ветхо- и

новозаветных аллюзий, а изредка почти буквально воспроизводят библейский текст. Другая, анонимная лирико-дидактическая поэма «Видение Креста», представляет собой свободную вариацию на тему Распятия Христа, отсылающую к евангельским эпизодам. Поэма «Елена» позволяет увидеть принципы переработки отдельных мест библейского текста, поэма «Видение Креста» — понять, какие изменения могли претерпевать библейские темы и мотивы в поэтической трактовке англосаксов. Обе поэмы ничуть не отступают от канонов германского аллитерационного стиха, построенного на корневых созвучиях слов, которые отражают ключевые понятия эпического мира. Вместе с тем в религиозной поэзии традиционная героическая терминология вбирает в себя новые, христианские концепты и даже имена собственные, как имя Христа. Посмотрим, как это «работает» в каждой из поэм и какие требования предъявляет к русскому переводчику.

В поэме «Елена» особенно интересен в плане библейских аллюзий эпизод, в котором Иуда, будущий епископ Кириак, вызывает к Богу, прося указать ему, где сокрыт Крест, на котором был распят Христос. Молитва занимает более семидесяти строк и состоит из трех тематических частей: прославление Творца вселенной (725–760a); посрамление диавола (760b–771); просьба открыть место Распятия (772–801).

В первой части упоминаются чины ангельские (херувимы и серафимы), рай, Древо Жизни, меч в руках охраняющего его ангела. Ее источником являются соответствующие места Ветхого Завета (Быт. 3: 24 и Исайя 6: 1–3), хотя можно отметить отступления, обнаруживающие нечто вроде «культурной адаптации» библейского текста в сторону упрощения или даже введения германских мифологических аллюзий. Так, поменялись местами херувимы и серафимы: если в Библии хвалу Богу возносят шестикрылые серафимы, а путь к Древу Жизни охраняет херувим, то в древнеанглийском тексте все наоборот. Причем херувим в Книге Бытия держит «меч обращающийся»⁶, а в молитве Иуды меч серафима «дрожит и трепещет», что вызывает ассоциации с образом мифического Мирового Древа перед концом света⁷. Несмотря на это, описание мира ангельского выдержано в «Елене» в весьма возвышенных тонах, которые мы постарались сохранить в русском переводе. Ср.: «Из чина их / в вечном веселии / пребывают шестеро, / окружены / также шестью / воскрыльями украшенными, / светло сияют. / Из них же четверо / в вечном полете, / свое служение / вершат соборно / пред лицом / Судии Предвечного, / беспре-

станно / поют во славе / ясными голосами / хвалу Царю Небесному, / песнь благолепную / возглашая / чистыми гласами — / имя им “херувим” (739a–749). И далее: «двое есть в небесах, / из чина победного, / коих мы “серафим” / зовем по имени. / Должен он Рай / и Жизни Древо / мечом пылающим / свято хранить. / Дрожит острое, / трепещет клинок, / и цвет свой меняет, / схваченный крепко; / Ты же, Владыко, / вовек пребываешь» (753b–760a)⁸.

В данном месте при обозначении чинов ангельских вводятся заимствованные имена Seruphin и Seraphin. Впрочем, замена традиционной латинизированной формы cherubim на seruphin возможно, говорит о том, что поэт (или переписчик) смешивал ее с именем seraphin. Тем не менее, само появление иноязычных вкраплений, в целом не характерных для древнеанглийской поэзии, свидетельствует о желании поэта сохранить торжественный настрой священного текста. Поэтому кажется уместным ввести в русский перевод архаические формы, восходящие к церковнославянскому переводу Библии и создающие атмосферу богослужения (*глас наряду с голосом, песнь вместо песни, возглашая, пред лицом, Владыко* и др.). Думается, эта переводческая стратегия оправдана еще и тем, что середину («сердцевину») молитвы Иуды составляет почти буквальная передача богослужебного текста, известного в восточной и западной традиции как Серафимская песнь (приписываемая в «Елене» херувимам, но не имеющая ничего общего с так называемой Херувимской песнью)⁹.

Приведем ее латинскую версию в сопоставлении с церковнославянской, в основе которой лежит греческая версия (латинская версия отличается добавлением слова «Бог»):

Sanctus, Sanctus, Sanctus — Свят, свят, свят
Dominus Deus Sabaoth — Господь [Бог] Саваоф
Pleni sunt caeli et terra gloria tua — Исполнь небо и земля славы Твоея
Hosanna in excelsis — Осанна в вышних
Benedictus qui venit in nomine Domini — Благословен Грядый во Имя Господне
Hosanna in excelsis — Осанна в вышних ¹⁰ .

А вот отрывок из «Елены» с русским переводом:

Halig is se halga / heahengla God, — Свят Тот Святой / высших ангелов
Бог,
Weoroda wealdend; / is ðæs wuldres ful — воинств Владыка; / славы исполнены
Neofun ond eorðe / ond eal heahmægen — небо и земля, / и все вышние
силы,
Tire getacnod / — славно прославленные (750–753a) ¹¹ .

Можно заметить, что поэт опускает библейские «экзотизмы» (Саваоф, осанна), но сохраняет их смысл посредством иносказаний и калькирования, давая объяснительный перевод, отвечающий «культурной адаптации» текста. Перифразы *heahengla God* (750b) — «высших ангелов Бог» — и *weoroda wealdend* (751a) — «воинств Владыка» — адекватно передают значение древнееврейского имени Саваоф, букв. «Бог воинств», усиливая его посредством эпической вариации. Смысл древнееврейского слова «осанна» (букв. «спаси, мы молим»), изначально являвшегося хвалебным возгласом, раскрыт через оборот *tire getacnod* (753a) — букв. «славой ознаменованы».

Во второй части молитвы Иуды, направленной на обличение дьявола, на первый план выступает задача эмоционального воздействия на читателя. В Апокалипсисе о низвержении сатаны сказано довольно лапидарно: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены вместе с ним» (Откр. 12: 7–9). В древнеанглийском тексте образ дракона появляется лишь в обозначении ада, отсутствуют иноземные имена *дьявол*, *сатана*, зато господствуют красочные эпитеты. Этот образный и эмоциональный настрой оригинала, наряду с его возвышенным характером, мы стремились передать и в переводе: «Ты преступных, / пороком запятнанных, / беззаконных безумцев / с Небес низринул; / толпою проклятые / в жилище мрачное / с высот ниспали / себе на погибель, / где ныне в [гееннском] огне / терпят смертную муку / в драконовом чреве, / объятые пламенем темным. / Твою он отверг / верховную власть, / и посему в страданиях, / грехами замаранный, / в тоске безысходной, / в рабских узах томится. / Там Твое он не смеет / наказание отринуть, / в преступленьях погрязнув, / родоначальник греха, / беззаконьем повязанный» (760b–771).

Напротив, в последней, просительной части молитвы преобладает рассуждение, построенное на силлогизмах «если..., то». Культурная адаптация (ср. «в мире срединном» как мифологическое наименование вселенной, «эрл» в отношении израильского пророка), а также эмоциональность, достигаемая через повторы, присутствуют и здесь, но главное тут — убеждение посредством рациональных доводов, ссылки на факты Священной истории.

Синтаксически этот пассаж построен на основе рамочной конструкции, что издатели обозначают через введение скобок, сохраняемых нами и в русском переводе: «Если на то Твоя воля, / Владыка ангелов, / дабы правил Тот, / Кто пребыл на Кресте, / и чрез Марию / в мире срединном / был зачат / в младенческом лике, / Правитель ангелов / (если б Твоим Он не был, / Дитя Безгрешное, / никогда бы воистину столько / в царстве земном / чудес не свершил / в Свой черед, / никогда б Ты от смерти Его / столь всесильно, / племен Владыка, / не пробудил пред воинством, / если б по Благодати Твоим / чрез Пречистую / Сыном не был бы), / пошли же теперь, Отец Небесный, / знак Твой благой: / так послушал Ты / мужа святого, / Моисея в совете, / когда Ты, Бог Всемогущий, / открыл тому эрлу / во время благое / под склоном холма / Иосифа мощи» (772–787).

Трудность перевода такого рода текста состоит в необычном сочетании ученого, богословского характера речи и одновременно ее взволнованного, молитвенного, почти речитативного характера.

Обратимся теперь к анонимной лирико-дидактической поэме «Видение Креста» и ее переводу В.Г. Тихомировым¹². Эту поэму, которую иногда приписывают перу Кюневульфа или его «школы», едва ли можно причислить к библейским парафразам в собственном смысле слова, однако в ней сохранены наиболее впечатляющие детали евангельского рассказа о Страстях Христовых — это водружение Креста; прободение Тела Господня; смерть Спасителя; содрогнувшаяся, одетая мглой земля; снятие с Креста и погребение.

Рассказ начинается от лица визионера-грешника, которому во сне явился Крест Господень (строки 1–27). Обширную часть поэмы составляет прямая речь Креста, повествующего о Распятии Христа (28–121); в заключительной части рассказчик дает нечто вроде дидактической интерпретации сказанного (122–156). Композицию поэмы можно уподобить полифоническому целому, где каждому «голосу» отведена своя роль: Крест соучаствует в страданиях Христа; визионер кается в грехах, призывая на помощь Крест Господень; анонимный автор-рассказчик наставляет в вере. Повествование Креста не просто передает события Священной истории, но помогает читателю пережить Распятие Спасителя как личный опыт. Такого рода текст предназначался для широкой аудитории, знакомой с народной героико-эпической поэзией прошлого, и вместе с тем сохранял некий «остраненный» харак-

тер, повествуя о событиях, не просто удаленных во времени, но «инаковых» по отношению к слушателям. Эта его черта создает особую трудность для переводчика, ибо такой текст нельзя «вписать» в какую-либо известную русскому читателю поэтическую традицию. И здесь В.Г. Тихомиров, выражаясь словами О.А. Смирницкой, «пошел, как представляется, по наиболее правильному пути», ибо «сохраняет в переводе главное — неоскудевающую способность поэтического языка к словотворчеству»¹³. Ср. зачин поэмы: «Вот, я поведать хочу / сокровенное сновиденье, / мне же середь ночи / оно явилось, будто, вижу, вздыбается / в поднебесье древо / креста, блистая, / восстало в зареве / дивное виденье, / оно одето было, знамение, златом, / знатные камни / окрест на земле играли, / и еще была пятерица / на ветвях самоцветов».

Уже в зачине «Видения Креста», передающем прямую речь визионера, ясно видно, как русский переводчик, вслед за англосаксонским поэтом, подчиняет свой слух «уловлению корневых созвучий»¹⁴, проникая в глубинные этимологические связи слов или используя вторичные смысловые сближения. Переводчик сохраняет народно-разговорную и вместе с тем торжественную окраску древнеанглийской поэтической речи за счет, во-первых, умелого сочетания архаизмов-церковнославянизмов со словами просторечными (*середь, окрест, пятерица, твари, благолепие, злато, сказывать, измолвил*); во-вторых, за счет обновления моделей деривации (*вздыбается, старопрежние, наипрекрасное*). Крест выступает здесь как орудие казни, пробитое гвоздями и залитое кровью, однако визионер отвергает связь священного предмета с повешением: *ne wæs ðær huru fracodes gealga* (10b) — букв. «не была то однако виселица преступника»¹⁵. Упоминание виселицы объясняется тем, что англосаксам была мало знакома казнь через распятие, зато идея повешения связывалась не только с казнью, но и с сакральной жертвой, через миф о верховном боге Водане-Одине («боге повешенных»), который, пытаясь проникнуть в тайны мироздания, девять ночей провисел на Мировом Древе, посвященный в жертву самому себе. Образ Мирового Древа, возможно, также скрывается за выражением *æt foldan sceatum* — «у концов (букв. отростков) земли» (8a), означающим, что Крест обнимает собою чуть ли не всю вселенную, чем акцентируется вселенский характер жертвы Христа (в переводе В.Г. Тихомирова — «окрест», «все во вселенной твари»). Однако преувеличивать мифологические мотивы в поэме нельзя,

поэтому В.Г. Тихомиров справедливо убирает намек на Мировое Древо (в частности, фразу о «виселице»), смягчает «древесные» перифразы, как ненужные русскому читателю. Зато пятикратно повторяет в переводе прямое наименование Креста, отсутствующее в данном отрывке в оригинале.

Следующий далее рассказ самого Креста выдержан в героико-эпических терминах, затемняющих его «древесное» происхождение. Крест изображается как германский воин, которого пленили враги, но он повинуется вождю, проявляет твердость духа, пронзенный гвоздями-стрелами, сам израненный и залитый кровью господина. Голгофа и Распятие трактуются как последняя битва Христа-конунга.

В переводе рассказа Креста, как и в переводе зачина, присутствуют слова просторечно-разговорные, передающие близость древнеанглийского поэтического языка устной традиции, стихии живой речи (*взволочили, одежда, по-над земью, возопили*), и вместе с тем — слова высокие, церковнославянизмы (*долу, прободили меня чермными гвоздьми*). *Чермными* как эпитет гвоздей вызывает ассоциации и с красным цветом (ср. церковнослав. *Чермное море* как название Красного моря), и — по созвучию — с цветом черным, благодаря чему усилен визуальный образ запекшейся крови на гвоздях. Смерть Христа в поэме сопровождается не только визуальным (наступившая тьма), но и акустическим образом, имеющим мифологические ассоциации: все твари во вселенной оплакивают Христа, как когда-то оплакивали светлого бога Бальдра (Младшая Эдда). Этот образ, отсутствующий в Евангелиях, придает особую эмоциональность эпизоду.

Переводчик сохраняет эпитеты германского воина-вождя применительно ко Христу (*герой неустрашимый, стойкий, доблестный, храбрый*), но в ряде случаев убирает ненужные русскому читателю военно-дружинные или мифологические ассоциации, усиливая религиозный смысл: вместо (букв.) «господина рода человеческого» в оригинале — «*Искупителя*» в переводе; вместо (букв.) «не посмел я согнуться по слову господина» — «*не спорил с Господней волей*»; вместо (букв.) [всходил] «на виселицу высокую» — [всходил] «на *крест высокий*»; вместо (букв.) «хотел освободить род человеческий» — «*во искупление рода человеческого*»; вместо (букв.) «Бога воинств» — «*Господа горного*»; вместо (букв.) «конунга (вождя)» — «*пастыря*». Последняя замена особенно необходима, ибо имя конунга аллитерирует в рассказе Креста с именем Христа, впервые появляющимся в

весьма эмфатической, завершающей описание фразе, после которой издатели даже ставят восклицательный знак: *cwiððon cuninges fyll: / Crist wæs on rode!* (56) — букв. «оплакивали смерть конунга: / Христос был на Кресте!» (в переводе В.Г. Тихомирова: «о пастыре возопили: / Господь на кресте!»). Для русского читателя, не воспитанного на героико-эпической поэзии, сопряжение в одной строке наименования военного вождя языческих времен и имени библейского Бога выглядело бы культурным дисбалансом и отвлекало бы от восприятия религиозного смысла происходящего. Вместе с тем замена «Христа» на «Господа» в переводе В.Г. Тихомирова призвана, по-видимому, подчеркнуть интимно-личные отношения человека с Богом, чем усиливается эмоциональность речи. Эти замены выступают удачным дополнением к намекам на божественную природу Христа в оригинале, которые переводчик усиливает за счет обыгрывания внутренней формы богословских терминов: «потенциальное» слово *вседержец*, которое варьирует церковнослав. *Вседержитель*, появляется в переводе вместо букв. «Бог Всемогуший» в оригинале.

Итак, «синтез» двух традиций словесного творчества — книжной христианской и устной германской — привел к появлению в древнеанглийской поэзии нового способа интерпретации Священной истории, который, ничуть не теряя в глубине богословской мысли и нравственной направленности, способствовал более широкому ознакомлению с нею клириков и мирян. Этот синтез книжной учености и живой устно-эпической традиции, отличающий древнеанглийские библейские парафразы, на наш взгляд, может быть достигнут в русском переводе именно на путях умелого сочетания торжественных церковнославянизмов и разговорно-просторечных оборотов — на пути, который проложил В.Г. Тихомиров, заставив русского читателя поверить в то, что «аллитерационная система стихосложения и поэтический стиль германского эпоса органичны для русского языка»¹⁶.

¹ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975 (Библиотека всемирной литературы. Т. 9.); Древнеанглийская поэзия / изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. М.: Наука, 1982.

² Елена. Часть 1. Видение Константина / пер. и вступ. ст. Н.Ю. Гвоздецкой // Атлантика: записки по исторической поэтике / отв. ред. О.А. Смирницкая. Вып. VII. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. С. 210–219; Поэма «Елена». Фрагмент: главы вторая и третья / пер. с древнеангл. и коммент. Н.Ю. Гвоздецкой и Е.Н. Клёминой // CURSOR MUNDI: Человек Античности, Средневековья и Возрождения: научный альманах, посвященный проблемам исторической антропологии. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2010. Вып. 3. С. 190–199; Елена (главы 4–6) / пер. с древнеангл. Н.Ю. Гвоздецкой и Е.Н. Клёминой // Флорилегий: чтения по истории христианской позднеантичной и средневековой литературы. Вып. 1 / сост. А.С. Балаховская, М.Р. Ненарокова. М.: Звезда и Крест, 2011. С. 163–176; Елена. Главы 7–10 / пер. с древнеангл. Н.Ю. Гвоздецкой и Е.Н. Клёминой // Сретенский сборник: научные труды преподавателей СДС. Вып. 5. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2015. С. 163–175; Кюневульф. «Елена». Главы 11–15 / пер. с древнеангл. и коммент. Н.Ю. Гвоздецкой, Е.Н. Клёминой // CURSOR MUNDI: Человек Античности, Средневековья и Возрождения: научный альманах, посвященный проблемам исторической антропологии. Вып. 7. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2015. С. 149–162; Перевод выполнен по изданию: Elene / Ed. by P.O.E. Gradon. London: Methuen, 1958.

³ Беда Достопочтенный. Церковная история народа англос. СПб.: Алетейя, 2001. С. 207.

⁴ Беда Достопочтенный. Гомилия на праздник Благовещения Всеблаженной Богородицы Марии (Лк 1: 26–38) / пер. с лат. и вступ. статья М.Р. Ненароковой // Альфа и Омега. 1998. № 4 (18). С. 247–254.

⁵ Беда Достопочтенный. Церковная история народа англос. С. 140–142.

⁶ Здесь и далее библиейский текст цитируется в Синодальном переводе.

⁷ Ср. в «Прорицании вёльвы» из Старшей Эдды: «Трепещет Иггдрасиль, / ясьень высокий, / гудит древний ствол» (пер. А. Корсуна). См.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. С. 188.

⁸ Здесь и далее русский перевод поэмы «Елена» цит. по: Елена. Главы 7–10. С. 163–175.

⁹ Первая часть Серафимской песни восходит к видению пророка Исаии, ср.: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком... Вокруг Его стояли серафимы... И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» (Ис. 6: 1–3). Вторая часть — к евангельскому описанию Входа Господня в Иерусалим: «Народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! Благословен Грядущий во имя Господне! Осанна в вышних!» (Мф. 21: 9).

¹⁰ Латинский текст цит. по: Missale Romanum 2002. P. 517. URL: <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/pt/2s.htm#b5q> (дата обращения 30.12.2018). Церковнославянский текст цит. по: Божественная Литургия по чину Иоанна Златоустаго и Василия Великаго. URL: <http://www.liturgy.ru/lit1?page=0,6> (дата обращения 30.12.2018).

¹¹ Здесь и далее древнеанглийский текст «Елены» цит. по: Elene / ed. by P.O.E. Gradon. Revised edition. Exeter: University of Exeter Press, 1996.

¹² Видение Креста // Древнеанглийская поэзия. С. 81–90.

¹³ *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия. С. 193.

¹⁴ Там же. С. 191.

¹⁵ Древнеанглийский текст «Видения Креста» цит. по: Old English Prose and Verse: an Annotated Selection with Introduction and Notes by Roger Fowler. London: Routledge. 1978. P. 97–102. Буквальный перевод — автора статьи.

¹⁶ *Смирницкая О.А.* Указ. соч. С. 193.

Восток и Запад: влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию

В статье на материале стихотворений Александра Скидана, Наталии Азаровой, Владимира Аристова исследуется влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию. Современные русские поэты, интересуясь китайской культурой, стремятся балансировать между европейской и восточной картинами мира. Однако возможности китайской поэзии они принимают не как экзотические, а как органические. Одна из важнейших плоскостей в создании скульптуры стихотворения с китайским влиянием — это планка между словесными мотивами и аллюзиями (в работе подробно анализируются слоги аллюзий из фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» в раннем стихотворении А. Скидана). Под влиянием китайской культуры рождается звучащая и одновременно видимая художественная реальность. Русские поэты используют исключительные возможности идеограммы.

Ключевые слова: китайская культура, современная поэзия, идеограмма, аллюзия, визуальное и звучащее.

Опираясь на исследования китайской культуры¹, обратим внимание на специфику создания в ней словесного образа. Важна перекличка между словесными мотивами и аллюзиями, между визуальным и воспринимаемым на слух. Одновременно работают несколько значений одного иероглифа, вступают в перекличку (по принципам сходства или контраста) и сами иероглифы, и их части. Синкретичность слова в музыкальном звучании и живописном изображении зарождалась постепенно. Древнейшее китайское письмо, близкое не к рисунку, а к орнаменту, уже ритмично и этим близко стихотворной речи². Большинство современных иероглифов являются фоноидеограммами. Фоноидеограмма состоит из фонетика и ключа (детерминатива)³. Идеограмматичность позволяет частям иероглифа стремиться к недостижимому центру, вызывая к жизни объемный зрительный и звучащий символ. «В средневековом китайском языке категории лица, числа и времени обычно не выражены — о них можно предположительно судить лишь по контексту <...> Одно и то же слово, без каких-либо формальных обозначений, может выступать и как существительное, и как глагол, и как прилагательное.

Стих в силу этой и других причин дает самый широкий простор для толкований <...> За первым планом всегда скрывался второй и даже третий»⁴.

Исследователи и критики обращались к теме влияния китайской культуры на новейшую европейскую поэзию⁵. Известны факты пристального интереса к китайской культуре Ольги Седаковой (книга стихов «Китайское путешествие») и Наталии Азаровой (переводы из китайских поэтов, оригинальная книга стихов «Соло равенства» и др.). Значительно влияние китайской философии на поэтический эпос Андрея Таврова «Проект Данте». Юрий Казарин говорит о безусловном воздействии на него китайской культуры, особенно в молодости. Среди значимых для него называет произведения Ван Вэя, Ли Бо, Ду Фу и др., философскую афористику Конфуция; кроме того, он «несколько лет жил в Индии, культура которой смыкается во многом с китайской»⁶. Интерес к китайской культуре может быть прямым, генетическим (Ю. Казарин, О. Седакова) и структурно-типологическим (Анна Глазова, правомерно отрицающая прямое влияние китайского на ее лирику). Это может быть лишь тематическое прикосновение (Ольга Радионова), прямое внешнее и внутреннее взаимодействие с китайской темой («Китайский десант» Андрея Полякова) и взаимодействие косвенное, но глубинное (А. Скидан).

Целью настоящей статьи является анализ влияния китайской культуры на новейшую русскую поэзию, в первую очередь при создании синхронного звукового и визуального эффекта восприятия, разных смысловых планов стихотворения, взаимодействия аллюзий и других мотивов, при рождении идеограммы. Материалом исследования предстает поэзия Н. Азаровой, А. Скидана, В. Аристова и др.

Э. Паунд приходит к понятию идеограммы, части которой движутся к недостижимому центру, а не друг к другу, как в метафоре. Важно не достижение центра, а энергия при движении к нему; части идеограммы словно пытаются преодолеть разрыв, делающий их соотносительность невозможной⁷. Вихревое движение энергий, образующее произведение через взаимодействие частей внутри него, Паунд определял как вортекс, «вихрь» (vortex). Э. Феноллоза в работе о китайской идеограмме говорит об энергичном обмене между объектом и субъектом и как предшественник близок Паунду⁸. Художественная идеограмма — много-составное явление.

С. Эйзенштейн утверждает, что в подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет⁹. Внутри китайского иероглифа его ключи (символы) стремятся к идеограмме, не достигая ее. Вот похожие иероглифы: смех 笑 и плач 哭. В их основе можно увидеть идеограмму 大. Интересно, что китайский художник Чжу Да (Бада Шаньжэнь) иногда выстраивал иероглифы так, что они складывались в идеограмму «смех» или «плач». Таким образом он выражал свое душевное состояние, когда не знаешь, что лучше: плакать или смеяться¹⁰.

Рассмотрим звучащую идеограмму в стихотворении Наталии Азаровой «птение». Центр первой идеограммы заявлен в названии; это звуковое (неологизм «птение», пение птиц). Центр второй идеограммы — визуальное. Часть мотивов стремится здесь к визуальному, часть к звуковому, пронизывая на своей траектории друг друга и создавая сложное изобразительно-звучащее переплетение — «теченье цветоптичь». К визуальному тянется не только застывшее на время в немоте пространство, деревья, «закутанные до горлышка», но и птицы, которые «прослыли цветами». К звуковому тяготеют реки («птиц поросли по центру рек»), «свежесть звуков проглоченных дождя желудком», «бакланы на носу моста», «сумятица», «тост за процветанье птиц» и птичий щебет. Птицы, став цветами, не теряют своих звуковых качеств. Пение птиц и журчание воды переданы здесь через «цветоптичь», «процветанье птиц», цветение птиц. Процветание — одновременно и визуальный, и звуковой образ. Экспериментальная разбивка на строки создает ощущение звучащего веселья, торжества, птиц-цветов на разных ветках. Интересно, что слово «птицы» сама Наталия Азарова, апеллируя к опыту разных языков, в данном случае французского и китайского, интерпретирует как «маленькие слова»¹¹ (пти-ци).

А. Скидан, по его словам, в конце 1980-х увлекался буддизмом, читал специальную научную литературу (работы Ф. Щербатского и др.), книги о китайских поэтах, о восточной философии и логике. «Но довольно быстро это увлечение прошло — я почувствовал, что буддизм “отменяет” во мне поэзию, по крайней мере, в европейском ее понимании. Но какие-то следы остались — в том числе и в стихах. Это хайку и еще тексты конца 1980-х, я их не включал в книги, некоторые уничтожил. Есть еще

ироническая хулиганская поэма 1989 года “Инкогнито”, там обыгрываются буддийские концепты. Я ее не печатал¹². Планы А. Скидана издать эту «задористо-молодецкую», по его характеристике, поэму под псевдонимом не осуществились. Сам Скидан к своим произведениям, в которых есть «что-то китайское», относит поэму «Делириум» и некоторые произведения из сборника «В повторном чтении», а также ранние публикации в «Антологии русского верлибра» («Там, где владычествуют ветра») и журнале «Аврора» («Медитации»; написаны, по словам А. Скидана, примерно в 1988 г.), а из характерного неопубликованного — стихотворение 1988 г. «Сротапанна» («сротапанна» — ступень «вступившего в поток», *санскр.* Srotaapanna).

«Там, где владычествуют ветра» — произведение, состоящее из четырех частей, с ложной кольцевой композицией. Автор дословно повторяет строки из первой части в финале четвертой:

Нас время минует, и
за ночь остывший песок скрипит под ногами.
Там, где владычествуют ветра, медуница и мята.

И:

Пусть за ночь остывший песок скрипит под ногами...
Там, где владычествуют ветра, медуница и мята¹³.

Но их смысловое наполнение принципиально разное. Если в начале стихотворения человек отражен «в искривленных пространствах», искажен, рассеян, то в финале он сам становится «началом» и «равен пейзажу»: «зеркала ни к чему, когда совершенно творенье».

В произведении слышны отголоски фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» (1986) — цитаты и аллюзии. Как говорит сам Скидан, вероятно, именно этот фильм привел его в свое время к чтению буддийских текстов: герой фильма Александр слушает японскую музыку.

Немой спящий мальчик в «Жертвоприношении» — невидимый ствол взрослого мира с его необычными ситуациями (погибший в первые дни войны юноша на фотокарточке рядом со своей матерью в 1960 г.), парадоксальными реакциями (служанка отчитывает хозяйку, а та нежно обнимает ее), приступами, усталостью, соитиями, страхом. Это мир «искривленных пространств», о которых пишет Скидан.

Субъект «мы», присутствующий в поэтическом тексте, — мнимый. Он выражен у Скидана словесно («нет, не они нас пугают», «но мы из породы в пути обретающих зренье»), наделен способностью изображения, но сам говорит о собственной неуловимости («в искривленных пространствах мы существуем», «нас время минует»). Словесная явленность субъекта не имеет ценности: «только слова, только видимость нам понятны». Расщепляя себя, мнимый субъект начинает умаление, нивелирование адресата. «Мы» — в определенных контекстах здесь субъект и адресат («Но мы из породы в пути обретающих зренье»). Отнимая у адресата «я», полностью устраняя адресата («совершенно творенье /не будет тебя, оно не устанет вливаться в Ничто/»), мнимый субъект дарует ему способность к бесконечности. Возможно, субъект обращается сам к себе и умалает именно себя.

Александр в фильме Тарковского как актер не хочет быть произведением искусства, в то время как произведения искусства здесь уподобляются человеку и его быту (карта как картина; японская музыка рядом с чашкой кофе). «...Характерная безличность построения, незаметность собственного “я” остается нормой для китайской поэзии в течение многих столетий»¹⁴; «самовосприятие личности не знает четких границ и один из членов вселенской триады “Небо-Земля-Человек” не чувствует себя оторванным от других»¹⁵. В пейзажной лирике китайский поэт одновременно и живописец, и персонаж: «он не стоит рядом с написанной им картиной в позе стороннего наблюдателя, а легко и просто входит в этот рисованный мир»¹⁶. Таковы и адресат, и субъект (как единое «мы») у Скидана, поставленные перед метафизической необходимостью стать феноменом природы, ландшафтом. От этапа «попробуй себя поместить в необжитый пейзаж...» до момента «ты равен пейзажу» у Скидана — миг осознания, но обрести этот миг может не каждый.

Мнимый субъект, «как в зеркале», ищет «в других себя». Герой фильма Тарковского почтальон Отто говорит с Александром через стекло, мы не видим прозрачной преграды между ними, но вдруг стекло запотеваает. В другой сцене Александр тоже дышит на стекло. Для Тарковского это сцена фальши. У Скидана читаем:

Не первородный грех, не древо познания, —
все эти метафоры, давшие страшные всходы, —
нет, не они нас пугают.

А то, что за ними.

С той стороны стекла, в свинцовой пурге.

Там, где дзэнский монах девять лет у стены просидел,
окруженный сияньем¹⁷.

Здесь мотив стекла многозначен, отображен сложной оптикой. «С той стороны стекла» — не по ту сторону греха, не в зоне добродетели. «Свинцовая пурга» — либо суета смыслов, которую перестает замечать дзэнский монах, либо область «не-ума», в которой рождается «сияние» — пустота. Свойственная Скидану амбивалентность посылы удлинняет здесь время «обретения зренья».

Дом в фильме Тарковского, основательный комфортный locus среди неприглядного унылого пейзажа, намечен у Скидана «как вертоград, как ветхозаветная сырость ковчега». Ощущение катастрофы выжигает эмоции зрителя из их сердцевины — насильственно сгорает дом (душа). У Скидана:

Поэтому, дом запылив, окно распахни.
Пусть за ночь остывший песок скрипит под ногами...¹⁸

Жертвоприношение у поэта принесено человеком внутри самого себя, при условии акта дарения — слияния человека с внешним. Сожженный дом становится центром идеограммы, которого стремятся, но никогда не могут достичь мотивы «остывшего песка» (сначала песка времени, а затем реального песка, части пейзажа), «ветров», «медуницы», «мяты».

Способность человека прийти в поток и уйти вместе с природой, несовпадение текучего объекта изображения, вещи и явления с самими собой («Сротапанна»: «он говорил о любви как о нелюбви / и это они называли любовью»), значимость только мига осознанности, вплоть до незначимости «тишины», идеограмматичность художественного тропа, аллюзия как ритмическая единица объемности, — черты восточной картины мира Скидана.

Только этот свет за окном.
Всё остальное не стоит упоминанья:
знаки, иероглифы, тишина¹⁹.

План аллюзий у Скидана многослойный: отсылки к «Дуинским элегиям» Р.М. Рильке, к «Возьми на радость из моих ладоней...» О. Мандельштама («Они шуршат в прозрачных дебрях ночи, / Их родина — дремучий лес Тайгета, / Их пища — время, медуница, мята»²⁰).

На идеограмму опираются стихотворения Владимира Аристова с китайскими мотивами. К ним можно отнести «Бейхай-парк», «Поверхность китайского зеркала», «Углубленность китайского зеркала», «Умнее мы уже не будем...» и др. Интересно, что в названиях стихотворений «Поверхность китайского зеркала» и «Углубленность китайского зеркала» сконцентрированы не центры идеограмм, а совокупности стремящихся к центрам мотивов. В «Поверхности китайского зеркала» видимые, наружные, лежащие на поверхности китайские мотивы «можжевелика», «озера», «горы», «дракона», «рисового болота», «иероглифа» устремляются в глубину, на «дно многоугольника», к «певучей немоте». В «Углубленности китайского зеркала» ситуация обратная: глубинные, бессознательные мотивы выходят на поверхность. Китай в глубине каждого человека, «как в глубине страницы рисовой», он представляет собой ландшафт с солнцем, домом, библиотекой образов:

Мы пробывали в Китае,
как в глубине страницы рисовой

Зачем? Она давно в тебе —
тот желтый свет над крышей,
загнутой под солнцем

Та изразцов сырая цитадель
и перелетная библиотека образов²¹

В стихотворении «Бейхай-парк» конечные предметы («хвои сдвоенные иглы / хвоинок парные тела / и острие их окончанья в воздухе»; «багровый багор под цвет колонн / окрашенное ведро, лопата / красная / в ветреный день покачиваются / повиснув в воздухе») и бесконечные явления («растворенье правды / ведь вечность, как бумага / размокшая и исчезающая в ручье») стремятся к недостижимой «телесной границе в воздухе».

Современные русские поэты, интересуясь китайской культурой, стремятся балансировать между европейской и восточной картинами мира. Однако возможности китайской поэзии они принимают не как экзотические, а как органические.

¹ Духовная культура Китая. Т. 3: Литература. Язык и письменность. М.: Восточная литература, 2008; *Лисевич И.С.* Мозаика древнекитайской культуры. М.: Восточная литература, 2010; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука, 1985; *Завьялова О.И.* Большой мир китайского языка. М.: Восточная книга, 2014; *Караулов А.В.* Беседы о Гармонии во Дворце Поднебесном (Психосоматика в китайской философии и медицине). М.: Навигатор, 2016.

² См.: «Древнейшее китайское письмо, соотносящееся с примитивной пиктографией примерно так же, как орнамент с рисунком, равняется скорее на орнамент (ритм), чем на звук. <...> Даже символы, обозначающие понятия, должны читаться, то есть иметь звуковой эквивалент, но чтения эти обычно не совпадают со словами живого языка» (Духовная культура Китая. Т. 3: Литература. Язык и письменность. С. 672).

³ «Фоноидеогаммы графически состоят из двух частей: смыслового ключа и так называемого фонетика, который дает возможность выявить слова, произносившиеся в древности с одинаковыми финалями и однотипными начальнотактовыми согласными или их сочетаниями (последние невозможны в современном языке, но существовали в древнекитайском)» (Там же. С. 644.)

⁴ *Лисевич И.С.* Указ.соч. С. 26–27.

⁵ *Колымагин Б.* Китайские мотивы в поэзии андеграунда // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 268–278; *Іванів В.* О «Соло равенства» // Воздух. 2011. № 2–3. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/hronika/> (дата обращения 19.03.2019); *Корчагин К.* Рецензия на книгу «Соло равенства» // Воздух. 2011. № 2–3. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/hronika/> (дата обращения 19.03.2019), и др.

⁶ Письмо Ю. Казарина Е. Зейферт от 10 сентября 2017 г. Екатеринбург — Москва // Личный архив Е. Зейферт.

⁷ *Паунд Э.* Путеводитель по культуре. Сборник избранных статей / Пер. с англ., сост. К. Чухрукидзе. М.: РФО, 1997; см. также: *Чухрукидзе К.* Pound & £. М: Логос, 1999.

⁸ *Fenollosa E.* On a Chinese Written Character / Ed. by E. Pound. California: City Lights Books, 1969. P. 10–13.

⁹ *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 189–190.

¹⁰ *Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн.* Китайская живопись — отражение истории. URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/652/855/1228.html> (дата обращения 19.03.2019).

¹¹ *Азарова Н.* Соло равенства. Стихотворения. М.: НЛО, 2011. С. 112.

¹² Ответ А. Скидана Е. Зейферт от 20 сентября 2017 г. (чат в Фейсбуке) // Личный архив Е. Зейферт.

¹³ *Скидан А.* Там, где владычествуют ветра // Антология русского верлибра / Сост. К. Джангиров. М.: Прометей, 1991. С. 512–513.

¹⁴ *Лисевич И.С.* Указ. соч. С. 27.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Скидан А. Указ. соч. С. 512.

¹⁸ Там же. С. 513.

¹⁹ Скидан А. Медитации // Аврора. 1990. № 10. С. 11.

²⁰ Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 147.

²¹ Аристов В.В. Открытые дворы: Стихотворения, эссе. М.: НЛО, 2016. С. 161.

О.Ю. Казмирчук

**«Зимние» насекомые
у О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака
(«Медлительнее снежный улей...» и «Зимняя ночь»)**

Несколько парадоксальное сочетание мотивов снега и насекомых в стихотворениях О. Мандельштама и Б. Пастернака способствует реализации идеи разграничения мира улицы и мира дома, а также актуализирует тему любви-страсти, заимствованную из «Снежной королевы» Г.Х. Андерсена.

Ключевые слова: О. Мандельштам, Б. Пастернак, образ насекомых.

Стихотворение О. Мандельштама «Медлительнее снежный улей...» датировано 1910 г. Уже в первой строфе формируются два пространства, разделенные окном: мир улицы и мир дома. Одно пространство (улица) репрезентируется посредством мотива снега, другое (дом) — посредством мотива ткани: «Медлительнее снежный улей, / Прозрачнее окна хрусталь, / И бирюзовая вуаль / Небрежно брошена на стуле»¹. Примечателен выбор формы имен прилагательных, с которых начинается мандельштамовское стихотворение («медлительнее», «прозрачнее»): сравнительная степень выражает особую интенсивность проявления признака.

Прилагательными в форме сравнительной степени начинается и знаменитое стихотворение Андрея Белого «Зима» («Снега синей, снега туманней...») (1907). Исследователи не раз высказывали предположение о том, что стихотворение Мандельштама является своеобразным откликом на «Зиму» Белого (ср. мотивы снега, оконного стекла, алмаза, стрекозы)².

Не менее очевидно и то, что мотив снежного улья восходит к «Снежной королеве» Г.Х. Андерсена: «На дворе перепархивал снежок. — Это роятся белые пчелки! — говорила старая бабушка. — А у них тоже есть королева? — спрашивал мальчик. Он знал, что у настоящих пчел есть такая. — Есть! — отвечала бабушка. — Снежинки окружают ее густым роем...»³. Так через образ, заимствованный у Андерсена, в стихотворении Мандельштама впервые объединяются мотивы зимы и лета⁴.

Отсылка к «Снежной королеве» «подключает» мандельштамовское стихотворение к широкому культурному контексту, ведь для читателей начала XX в. «Снежная королева» Г.Х. Андерсена — это востребованная, часто цитируемая исто-

рия о страстной, разрушительной, стихийной любви (а тема стихии особенно актуальна в русской поэзии того периода⁵). Влияние андерсеновского сюжета о Снежной королеве ощутимо, например, в блоковской «Снежной маске»⁶. Известно, что именно в начале 1910-х гг. Мандельштам «открывает» для себя лирику А. Блока⁷. Рискну предположить, что слово «вуаль», вынесенное Мандельштамом в сильную (рифмованную) позицию, также восходит к блоковским строчкам («И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль...»⁸).

Если в первой строфе мандельштамовского стихотворения «Медлительнее снежный улей...» даны два мира (мир улицы и мир дома), то в следующей строфе описывается лишь один — комнатное пространство, а главным действующим субъектом становится та самая вуаль: «Ткань, опьяненная собой, / Изнеженная лаской света, / Она испытывает лето, / Как бы не тронута зимой»⁹. Вуаль — элемент женского гардероба; по наблюдению О. Лекманова, стихотворение «Медлительнее снежный улей...» — едва ли не единственное в первом варианте сборника «Камень», где хотя бы метонимически присутствует героиня¹⁰. Определения, сопровождающие появление образа ткани («опьяненная» и «изнеженная лаской»), семантически связаны с темой любви и страсти. С тем же тематическим блоком связан глагол «испытывать» в значении «ощущать какую-либо эмоцию»; у Мандельштама ткань «испытывает лето».

Так в финале четверостишия вновь проявляется оппозиция «лето» — «зима». Это два самостоятельных, равносильных начала. Зима не может проникнуть в комнату, где царит лето (так Снежная королева у Андерсена лишь заглядывает в окна). В следующей (последней) строфе стихотворения «Медлительнее снежный улей...» оппозиция «лето» — «зима» осмысливается через пространственные характеристики: там (за окном, на улице) — здесь (в доме): «И если в ледяных алмазах / Струится вечности мороз, / Здесь — трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых»¹¹.

Все мандельштамовское четверостишие строится на литературных ассоциациях. «Ледяные алмазы» и «вечность» возвращают читателя к «Снежной королеве» (Кай должен был сложить из льдинок слово «вечность», за что Снежная королева обещала ему полмира и коньки в придачу), а сочетание мотивов алмазов и стрекоз (трепещущие синеглазые стрекозы — некий эквивалент, вариация мотива «бирюзовой» вуали) и слова, вынесенные в рифмованную позицию («мороз» — «стрекоз»), восходят к фи-

налу уже упоминавшегося стихотворения Белого «Зима»: «Пусть за стеною, в дымке блеклой, / Сухой, сухой, сухой мороз, — / Слетит веселый рой на стекла / Алмазных, блещущих стрекоз»¹². Здесь нельзя не отметить, что О. Мандельштам более четко выстраивает цепочку оппозиций¹³. И, наконец, противопоставление «вечности» зимы и быстротечности стрекозино лета — явная отсылка к знаменитой басне И.А. Крылова¹⁴. Таким образом, лето, тепло, ласка, опьянение трактуются Мандельштамом как нечто преходящее, недолговечное. Антитеза «вечное» — «сиюминутное» не единожды возникает в лирике раннего Мандельштама; сравним хотя бы стихотворения «Не говорите мне о вечности...» или «Нет, не луна, а светлый циферблат...»¹⁵.

Итак, в мандельштамовском стихотворении «Медлительнее снежный улей...» мир зимы и мир лета сначала сближаются (благодаря несколько парадоксальному образу снежного улья), потом разводятся, противопоставляются. Зима и лето осмысляются как два самостоятельные, равнозначные начала, при этом использованные в финале указательные местоимения «там» и «здесь» свидетельствуют о том, что лирический герой соотносит себя с сиюминутным миром дома, лета, света, страсти. В этом контексте нельзя не вспомнить еще одно стихотворение, построенное по сходному принципу: противопоставление мира зимы (метели) и мира дома (тепла, огня). Я имею в виду знаменитую «Зимнюю ночь» (1946) Б. Пастернака: «Мело, мело по всей земле, / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела»¹⁶.

Пастернаковское стихотворение начинается с противопоставления двух равносильных, самостоятельных миров. Далее мир метели пытается проникнуть в мир дома: «Как летом роем мошкар / Летит на пламя, / Слетались хлопья со двора / К оконной раме»¹⁷. Здесь, как и в сказке Андерсена и стихотворении Мандельштама, снежинки сравниваются с насекомыми, и снег не может проникнуть через границу закрытого окна (вспомним беспомощность Снежной королевы). Кроме того, мотив мошкар, летящей к горящей свече, актуализирует еще один традиционный семантический комплекс: сжигающая любовная страсть, которой невозможно противостоять¹⁸.

Так еще до появления героев в стихотворение вводится тема испепеляющей страсти; чуть позже стихия метели указывает на присутствие мужчины и женщины: «Метель лепила на стекле / Кружки и стрелы...»¹⁹. Далее, как и в стихотворении Мандельштама, присутствие героев передается метонимически, посред-

ством мотива сброшенной одежды²⁰: «И падали два башмачка / Со стуком на пол. / И воск слезами с ночника / На платье капал»²¹. После того, как происходит сближение героев («На озаренный потолок / Ложились тени, / Скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья»²²), стихия метели еще раз предпринимает попытку проникнуть в пространство дома. Используемое поэтом местоимение «всё» («И всё терялось в снежной мгле») свидетельствует о принципиальной проницаемости оконной границы²³, но возникающий в завершении строфы образ свечи вновь указывает на то, что оба начала — метель и свеча — равносильны, равнозначны (нечто подобное утверждалось и в стихотворении О. Мандельштама).

Если в цепочке оппозиций, заданных Мандельштамом в стихотворении «Медлительнее снежный улей...», не последнюю роль играет противопоставление «вечного» (зимы) и «сиюминутного» (лета, тепла), то у Пастернака трактовка времени менее категорична. Временной маркер у Пастернака заявлен уже в названии стихотворения, «Зимняя ночь», в самом же тексте сочетаются мотивы, способствующие конкретизации временного отрезка и, наоборот, отрицающие четкую хронологию — см. финал: «Мело весь месяц в феврале»²⁴, / И то и дело / Свеча горела на столе, / Свеча горела»²⁵ (оборот «то и дело» семантически равен наречию «всегда»).

Итак, в стихотворении О. Мандельштама «Медлительнее снежный улей...» и в «Зимней ночи» Б. Пастернака сравнение снега с насекомыми способствует решению следующих художественных задач: разграничению мира улицы и мира дома (мира «внешнего» и мира «внутреннего»), формированию семантической оппозиции «зима» — «лето» или «холод» — «тепло», актуализации литературного контекста («Снежная королева» Г.Х. Андерсена). Отсылка к андерсеновскому сюжету обогащает тексты дополнительными смысловыми коннотациями, связанными, в первую очередь, с темой любви-страсти, лишь намеченной у Мандельштама и столь важной в художественном универсуме «Зимней ночи» Пастернака.

¹ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 48.

² *Кожевникова Н.А.* О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. С. 732–733; *Амелин Г.Г., Мордерер В.Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 24–25.

³ *Андерсен Г.Х.* Снежная королева / пер. А. и П. Ганзен // Андерсен Г.Х. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М.: Наука, 1983. С. 163.

⁴ *Кожевникова Н.А.* Указ. соч. С. 727.

⁵ *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997.

⁶ *Мицц З.Г.* Блок и В. Иванов // Мицц З.Г. Блок и русский символизм. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 613–630; *Спивак М.* Фетовские реминисценции в цикле Блока «Снежная маска» (1907) // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту: Изд-во Тартуского гос. университета, 2010. С. 9–25.

⁷ *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 35.

⁸ *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 123.

⁹ *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. С. 48.

¹⁰ *Лекманов О.А.* Указ. соч. С. 51.

¹¹ *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. С. 48.

¹² *Белый А.* Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. С. 231.

¹³ *Кожевникова Н.А.* Указ. соч. С. 727–728.

¹⁴ *Успенский Ф.Б.* Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 12–13.

¹⁵ *Лекманов О.А.* Указ. соч. С. 44–45.

¹⁶ *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т. Т. 4. М.: Слово, 2004. С. 533.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Жирмунский В.М.* Метафора в поэтике русских символистов // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 162–198.

¹⁹ *Пастернак Б.Л.* Указ. соч. С. 533.

²⁰ *Якобсон А.А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Якобсон А.А. Почва и судьба. Вильнюс; Москва: Весть, 1992. С. 101–153.

²¹ *Пастернак Б.Л.* Указ. соч. С. 533.

²² Там же.

²³ О важной роли мотива окна в лирике Б.Л. Пастернака см.: *Жолковский А.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian Literature. 1978. Vol. VI. Issue I. P. 1–38.

²⁴ В стихотворении «Зимняя ночь» февраль у Пастернака впервые назван зимним месяцем: ранее поэт отождествлял февраль с весной (см. хотя бы знаменитое «Февраль. Достать чернил и плакать!...»).

²⁵ *Пастернак Б.Л.* Указ. соч. С. 534.

А.Г. Степанов

О перекличках у ленинградских поэтов 1970-х: Г.А. Григорьев и И.А. Бродский

Статья посвящена межтекстовым взаимодействиям в поэзии. Материал — три стихотворения Г. Григорьева (1950–2007), которые метрически (5-ст. ямб с мужскими и женскими окончаниями) и семантически связаны с тремя поэтическими текстами И. Бродского 1960-х гг. Анализ перекличек указывает на генетический характер взаимодействия. Сопоставление стихотворений не дает прямого ответа на вопрос, осознавал ли Григорьев ритмическую и семантическую связь с Бродским. Но ситуация может проясниться, если привлечь биографические сведения. Учитывая мемуарные свидетельства и опираясь на данные анализа, можно предположить, что Бродский оставался для Григорьева «сильным поэтом» (наиболее влиятельная фигура в ленинградской поэзии 1960-х, по воспоминаниям ее представителей), перед которым он испытывал нечто похожее на «страх влияния» (Х. Блум).

Ключевые слова: поэтика, стиховедение, литературные взаимодействия, анализ.

В ленинградской поэзии 1960-х, по воспоминаниям ее представителей, самой влиятельной фигурой был И. Бродский, хотя на роль «первого поэта» выдвигались Л. Аронзон, Г. Горбовский, В. Соснора, С. Красовицкий, А. Волохонский¹. Сильное воздействие Бродский оказывал на молодых авторов, а после известных событий, спровоцировавших его отъезд из СССР в 1972 г., это влияние только усилилось. Ниже речь пойдет о трех стихотворениях Г. Григорьева (1950–2007), которые метрически (5-ст. ямб с мужскими и женскими окончаниями) и семантически связаны с тремя поэтическими текстами Бродского 1960-х гг.²

Судя по мемуарным источникам, симпатии к нобелевскому лауреату Григорьев не испытывал и его репутации не признавал. Он считал, что Бродский получил премию незаслуженно и учиться надо не у него, а у других питерских авторов, к сожалению, забытых: И. Михайлова, Н. Брауна, А. Гитовича³. Став известным в петербургских литературных кругах, Григорьев сохранил эстетическую независимость от своего знаменитого земляка. Тем интересней стихотворения, в которых ощущается влияние Бродского.

Одно из них датировано 1974 г.:

Осенней ночью, бледен и небрит,
как после всенародного гулянья,

я возвращаюсь к женщине. Стоит
 глухая ночь. Стоят глухие зданья.
 Стоит фонарь на мокрой мостовой.
 Стоит луна, роняя свет свой тусклый.
 Стоит троллейбус. Урна. Постовой.
 Стоят часы на старой башне думской.
 Стоят часы... Ну это ли не ересь?
 Когда бы я на Невском ни бывал,
 они всегда названивали через
 пятнадцатиминутный интервал.
 Теперь стоят. Гул времени затих.
 Все замерло вокруг. И поневоле
 стоят Кутузов и Барклай де Толли
 на постаментах каменных своих.
 Стоит в Неве чугунная вода.
 Стоит речной трамвайчик у причала.
 Стоят семидесятые года. И только я,
 беспечный и усталый,
 неудержимо прохожу сквозь ночь,
 движением своим не обольщаясь,
 поскольку тоже постоять не прочь,
 но к женщине,
 к любимой,
 возвращаюсь⁴.

Стихотворение написано графически не прерывающимися катренами смежной рифмовки (в одном из четверостиший рифмовка кольцевая) и напоминает «Большую элегию Джону Донну» (1963):

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
 Уснули стены, пол, постель, картины,
 уснули стол, ковры, засовы, крюк,
 весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
 Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
 хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
 ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
 ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.
 <...>
 Уснули тюрьмы, замки. Спят весы
 среди рыбной лавки. Спят свиные туши.
 Дома, задворки. Спят цепные псы.
 В подвалах кошки спят, торчат их уши⁵.

Подобно Бродскому, Григорьев использует полноударные формы 5-ст. ямба, хотя и значительно реже — только в трех сти-

положения «тела в пространстве»⁷, обращаясь попутно к вечным проблемам человеческого бытия, то Григорьев в «Осенней ночью...» создает образ уснувшей северной столицы. Ее ночному созерцанию лирический субъект предпочитает нечто более целенаправленное и конкретное — возвращение к любимой женщине. При этом развертывание двух текстов строится на основе «каталога образов» — индивидуального, как принято считать, приема Бродского. Наиболее последовательно он реализовался в «Большой элегии Джону Донну», мир которой включает 157 предметов⁸.

В отличие от Бродского, расширяющего пространственные круги, Григорьев завершает стихотворение мотивом, которым текст открывается: возвращение мужчины к женщине. Повторное обращение к этому мотиву в финале предваряется самоиронией: «И только я, / беспечный и усталый, / неудержимо прохожу сквозь ночь, / движением своим не обольщаясь, / поскольку тоже постоять не прочь...» Отчетливые композиционные различия, смена модальности могут указывать на генетический характер взаимодействия двух текстов.

Второе стихотворение, вызывающее ассоциации с произведением Бродского, — «Елагин мост» (1975):

Поскрипывая,
спит Елагин мост.
Осенний мрак заляпан фонарями.
Вселенная,
зеленая от звезд,
спокойно отражается над нами.
И, берегами черными зажат,
речной поток гнетет волну упруго.
И наши отражения — дрожат.
И удержать пытаются друг друга.
Не знает милосердия поток.
Ничто не вечно. И проходит осень.
И все, чему сегодня вышел срок,
течение безжалостное сносит.
Оно стремится унести листву —
останки парков, сентябрем сожженных.
И нас с тобой. Не тех, что на мосту.
А тех — внизу, — дрожащих, отраженных.
И все же мы удержимся с тобой,
печалются глаза твои напрасно.
Ведь небо, отраженное волной,
течению ночному неподвластно.
Ведь эта ночь,
зеленая от звезд,

твоим, любовь, дыханием согрета...
Поскрипывая,
спит Елагин мост.
И пальцы обжигает сигарета.

[С. 144–145]

А вот стихотворение Бродского «Прачечный мост» (1968):

На Прачечном мосту, где мы с тобой
уподоблялись стрелкам циферблата,
обнявшись в двенадцать перед тем,
как не на сутки, а навек расстаться,
— сегодня здесь, на Прачечном мосту,
рыбак, страдая комплексом Нарцисса,
таращится, забыв о поплавке,
на зыбкое свое изображение.

Река его то молодит, то старит.
То проступают юные черты,
то набегают на чело морщины.
Он занял наше место. Что ж, он прав!
С недавних пор все то, что одиноко,
символизирует другое время;
а это — ордер на пространство.
Пусть
он смотрится спокойно в наши воды
и даже узнает себя. Ему
река теперь принадлежит по праву,
как дом, в который зеркало внесли,
но жить не стали.

[Т. 2. С. 242]

Если Григорьев соединяет ритмические окончания рифмой, то «Прачечный мост» написан белым стихом. В первой строке, содержащей название моста, на втором сильном слоге пропущено ударение: «Поскрипывая, спит Елагин мост». То же самое наблюдаем у Бродского: «На Прачечном мосту, где мы с тобой...» Это может быть случайным совпадением, а может — проявлением ритмической памяти.

Другие переключки связаны с формой лирического субъекта («мы») и топикой. В обеих элегиях мост (каменный у Бродского, деревянный у Григорьева), будучи приметой «петербургского текста», воспринимается как романтический локус. Это место свиданий и расставаний, чья семантическая функция усиливается ночью («...мы с тобой / уподоблялись стрелкам циферблата, / обнявшись в двенадцать перед тем, / как не на сутки, а навек

расстаться...»). На мосту стоят влюбленные (у Бродского ситуация отнесена в прошлое) и смотрят на реку.

В стихотворении «Прачный мост» есть персонаж, отсутствующий у Григорьева. Это рыбак, взирающий с моста «на зыбкое свое изображение» (Бродский). Тем же, по сути, заняты он и она в стихотворении «Елагин мост» — созерцают себя внизу, «дрожащих, отраженных». При этом если субъект речи Бродского глядит из настоящего в прошлое («Он занял наше место. Что ж, он прав! <...> Пусть / он смотрится спокойно в наши воды / и даже узнает себя. Ему / река теперь принадлежит по праву...»), то «мы» Григорьева надеется сохранить настоящее в будущем («И наши отражения — дрожат. И удержать пытаются друг друга. <...> И все же мы удержимся с тобой»). Оставляя рассуждения о бренности бытия, восходящие к Книге Екклесиаста и перекликающиеся с «Рекой времен» Г. Державина («Ничто не вечно... / И все, чему сегодня вышел срок, / течение безжалостное сносит»), лирический субъект останавливает движение времени. Для вселенной и любящих (ср. у Б. Пастернака в «Единственных днях»: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье») его как бы не существует. Звездное небо «неподвластно» течению реки, а носитель речи у Григорьева «пробуждается» оттого, что «пальцы обжигает сигарета».

Как видим, субъектная, предметно-образная и сюжетная динамика произведений может указывать на существование между ними исторической связи.

Третье стихотворение, отсылающее к Бродскому, посвящено теме искусства:

Опять ведут щенка на поводке.
И держат поводок накоротке,
Пытаясь приручить щенка... Однако
Искусство, словно взбалмошный щенок,
Сермяжный обрывает поводок,
Оно всегда — Бродячая Собака!

[С. 32]

Его возможный прообраз — стихотворение Бродского «Подсвечник» (1968):

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладанья таковы.

Сатир — не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.

<...>

Нас ждет не смерть, а новая среда.
От фотографий бронзовых вреда
сатиру нет. Шагнув за Рубикон,
он затвердел от пейс до гениталий.
Наверно, тем искусство и берет,
что только уточняет, а не врет,
поскольку основной его закон,
бесспорно, независимость деталей.

<...>

[Т.2. С. 240]

Хотя строфика произведений не совпадает (у Григорьева шестистишие с ронсаровой рифмовкой ааБввБ, у Бродского восьмистишие на четыре пары рифм — аабВггбВ), она конструктивно схожа. Между двумя смежными рифмами находится звуковой комплекс, который образует с парным к нему созвучием кольцо. Если у Григорьева — одна кольцевая рифма, то у Бродского их две, с женской и мужской клаузулами, а сами рифмы разделены интервалом в три строки.

Тождественна ритмика начальных строк. Они начинаются двусложным словом (стопобойный ритм выделяет у Григорьева три лексемы), а пропуск ударения приходится на четвертый сильный слог: «Опять ведут щенка на поводке» (Григорьев); «Сатир, покинув бронзовый ручей» (Бродский). Это совпадение обусловлено преобладанием данной ритмической формы в звучании 5-ст. ямба, хотя нельзя исключать и влияние ритмической памяти.

Литературные, мифологические и философские контексты стихотворения «Подсвечник» отмечены А.А. Житеневым⁹. Для Григорьева они, пожалуй, не актуальны, но идея обладания как исходный мотив сюжетной коллизии определяет смысловой посыл текста. Если у Бродского сатир, вопреки описи, считает канделябр своим («вещь, принадлежащая ему»), то у Григорьева грамматически не выраженный субъект полагает таковым «щенка на поводке».

С «Подсвечником» стихотворение о щенке и искусстве роднит аллегоричность сюжета. Он важен не сам по себе, а как иллюстрация абстрактной идеи. Причем в ее реализации можно усмотреть признаки художественной логики барокко, когда «предмет оказывается отправной точкой для моделирования нравоучительного, этически обязывающего сюжета»¹⁰.

Наконец, о возможном генетическом контакте между текстами свидетельствует enjambement по типу contre-rejet. Позицию стихотворного переноса у Григорьева занимает союз «однако», у Бродского — междометие «увы» и местоименное наречие «посему». Несмотря на разницу в ритмических окончаниях, сам интонационный ход, акцентирующий семантическую роль неполнозначных слов, говорит о формульности данного типа переноса в сознании младшего поэта.

Осознавал ли Григорьев ритмическую и семантическую связь с Бродским? Сопоставление текстов прямого ответа на этот вопрос не дает. Однако ситуация может проясниться, если привлечь биографические сведения.

По воспоминаниям одного из современников, к смерти Бродского Григорьев отнесся своеобразно: «...Гена признался, что когда умер Бродский, ему сразу полегчало и он ощутил эйфорию, как будто его какой-то черт отпустил. Ему было настолько весело, что он написал около сорока стихотворений. Он ходил всюду и говорил людям: “Какой праздник! Иосиф отправился в лучший мир. Ему наконец-то будет хорошо. А то он несчастный так страдал. Человек без всего. Без языка, без родины”»¹¹.

В этом поведении много от желания действовать вопреки принятым нормам, «валять дурака». Думаю, Григорьев это понимал. Не случайно написанное им стихотворение на смерть Бродского он определил как «дурацкий стишок»¹²:

На смерть поэта

На Васильевский остров
я приду умирать...

И. Бродский

Нет ни горя, ни печали —
абсолютно ничего...
Ждали, ждали, ждали, ждали
на Васильевском его.

Нас одних в России бросив,
на съеденье, так сказать,
на Васильевский Иосиф
не приехал умирать.

Продолжаются разборки,
нечисть снова правит бал...
Ну а он усоп в Нью-Йорке.
Надинамил, на...!

[С. 152]

Несмотря на провокативность финала, текст убеждает в следующем: так прощаются с тем, о ком невозможно забыть. Как бы субъект Григорьева ни ерничал, надев на себя маску шута и циника, он проговаривается. Смерть Бродского в Нью-Йорке и его захоронение в Петербурге нарушают поэтический порядок со сложившейся иерархией. Отсюда разочарование, обида, ощущение хаоса, потому что бог умер и «нечисть снова правит бал». В то же время, если верить мемуарным свидетельствам, Григорьев переживает нечто похожее на радость освобождения от власти «сильного поэта», перед которым он испытывал — и небезосновательно — «страх влияния» (Х. Блум).

¹ См.: *Давыдов Д.М.* Ленинградские поэты 1950–1960-х: поиск «главной фигуры» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: НЛЮ, 2012. С. 367–378.

² Метрический параметр вводит ограничение на выбор текстов, оставляя за пределами нашего внимания, например, стихотворение Г. Григорьева «Васильевский остров» (1971). Написанное 5-ст. ямбом с чередованием мужских и дактилических рифм, оно содержит лексемы и мотивы, отсылающие к «Стансам» Бродского 1962 г.: «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать...» (2-ст. дактиль с рифмовкой АБАБ).

³ *Ахматов А.* Трагичен ли гений? верь в огонь ада! [Электронный ресурс]. Б.м., 2015. URL: <https://www.proza.ru/2015/05/30/1930> (дата обращения 29.12.2018).

⁴ *Григорьев Г.* Небо на ремонте: стихотворения и поэмы / предисл. А. Топоровой. СПб.; М.: Пальмира: Книга по требованию, 2018. С. 159. Далее ссылки на произведения Григорьева приводятся в основном тексте по этому изданию с указанием номера страницы.

⁵ *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / общ. ред. Я.А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 1. С. 231. Далее ссылки на стихотворения Бродского приводятся в основном тексте по этому изданию с указанием номеров тома и страницы.

⁶ По мнению С.С. Бойко, повтор слова «спать» может служить знаком цитации «Большой элегии...» в стихотворении Д. Самойлова «Ночной гость» из сборника «Весть» (1978): *Бойко С.С.* Поэзия Бродского в восприятии современников // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы Междунар. науч. конф. 2–4 сент. 2004 г. в Москве. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 473. А в «Малой элегии Иосифу и Джону» С. Сущего глаголы «уснуть» и «спать» становятся, наряду с заглавием, главными лексическими цитатами: «Уснул окрестный город, лес, поля. / В медвежьей полости завернув границы, / спит север. В море два-три корабля / не в силах на

волне пошевелиться. / Россия спит, душа ее и ум / своим разладом больше не тревожат. / Спят депутаты бесконечных Дум, / и самой главной думной Думы тоже» (*Суций С.* Из Ростова // *Знамя.* 1999. № 9. С. 133).

⁷ *Бродский И.* Книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2005. С. 162.

⁸ *Русова Н.Ю.* Колокол Джона Донна // *Русова Н.Ю.* Тридцать третья буква на школьном уроке, или 33 стихотворения Иосифа Бродского. М.: Худож. лит., 2014. С. 86.

⁹ *Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. С. 309–312. См. также интерпретации стихотворения и комментарии к нему в работах: *Рыбальченко Т.Л.* Семантика статуи в стихотворениях И. Бродского, И. Жданова, А. Кушнера // *Критика и семиотика.* 2011. № 15. С. 179–181; *Онипенко Н.К.* О смысловой глубине лингвистического анализа текста (на примере грамматического анализа стихотворения И. Бродского «Подсвечник») // *Рациональное и эмоциональное в русском языке: сборник трудов Междунар. науч. конф. (Москва, 20–21 нояб. 2015 г.).* М.: МГОУ, 2015. С. 179–184; *Кружков Г.* «Подсвечник» И. Бродского и кое-что об «Исааке и Аврааме» // *Звезда.* 2018. № 5. С. 29–36.

¹⁰ *Житенев А. А.* Указ. соч. С. 312.

¹¹ *Ахматов А.* Указ. соч.

¹² Там же.

К анализу стихотворения М.А. Волошина «Россия»

В работе предпринят анализ стихотворения М.А. Волошина «Россия». По мнению автора статьи, стихотворение, занимая важное место в композиции книги «Неопалимая Купина» — сильную позицию начала, является стихотворением-магистралом, в котором задается основная цель книги — постичь бытие России. В стихотворении обнаруживаются реминисценции из произведений М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, А.С. Хомякова и связи со славянофильской традицией. Автор приходит к выводу, что гносеологическая установка начинающего книгу стихотворения определяет особенности субъектной организации большинства последующих произведений книги, где речь, как правило, принадлежит не лирическому герою, а голосу, или повествователю. Ряд стихотворений представляет собой ролевую лирику с лирической маской, где субъект речи является объектом изображения автора.

Ключевые слова: книга стихов, лирический цикл, литературные реминисценции, лирический субъект.

Стихотворение «Россия» начинает книгу М.А. Волошина «Неопалимая Купина», являясь первым стихотворением в стихотворном цикле «Война». Это стихотворение, как было замечено Е.И. Орловой, Волошин сознательно исключил из ранее опубликованной книги «Anno Mundi Ardentis. 1915», поставив на его месте отточия, однако отвел ему важное место в «Неопалимой Купине»¹. В нем задается основная тема всей книги — судьба России, ее «бытие», непостижимое для «взора иноплеменного». В соответствии с заглавием цикла, к которому принадлежит стихотворение, в первых двух строках тема войны является ведущей:

Враждующих скорбный гений
Братским вяжет узлом,
И зло в тесноте сражений
Побеждается горшим злом.

Взвивается стяг победный,
Что в том, Россия, тебе?
Пребудь смиренной и бедной —
Верной своей судьбе².

Противники здесь не противопоставлены, а уподоблены друг другу: занимаясь одним делом, они связаны «братским узлом», так как вместе несут тяготы войны, находятся в одном и том же бедственном положении, «в тесноте сражений». Во второй стро-

фе государственно-политическая тема переводится в иной, философско-библейский план. Лирический герой призывает Россию не к победе, а к сохранению «верности своей судьбе», суть которой раскрывается в следующих строфах, где явлен кенотический образ России:

Люблю тебя побежденной,
Поруганной и в пыли,
Таинственно осветленной
Всей красотой земли.

Люблю тебя в лике рабьем,
Когда в тишине полей
Причитаешь голосом бабьим
Над трупами сыновей.

[С. 221]

Герой любит Россию не тогда, когда она переживает дни славы и побед, но когда она побеждена и унижена. Такая любовь к отчизне невольно отсылает к «странной любви» из лермонтовского стихотворения «Родина», в герое которого «ни слава, купленная кровью, ни полный гордого доверия покой» «не шевелят» «отрадного мечтанья». Поруганная и побежденная Россия становится для героя носительницей света, так как являет меньшее зло по сравнению со своим противником, ибо «зло в тесноте сражений / побеждается горшим злом»; поэтому «поражение на физическом плане» есть победа на духовном³. Россия «в лике рабьем» «*таинственно осветлена*» красотой земли. Мотив света в унижении и поругании прослеживается в первой строке следующей строфы:

Как сердце никнет и блещет,
Когда, связав по ногам,
Наотмашь хозяин хлещет
Тебя по кротким глазам.

[С. 221]

Видение света в рабском, униженном облике России отсылает к стихотворению Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья, эта скудная природа...»:

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной⁴.

Сочетание «тайно светит» почти дословно воспроизводится у Волошина («таинственно освещенной всей красотой земли»). Знаменательно, что здесь возникает производное от тютчевского слова «тайно», переводящего «свет» в сокровенный, духовный план, так что он оказывается недоступен «чуждому иноплеменному взору», явлен лишь избранным. Образ «хозяина», хлещущего лошадь «по кротким глазам», у Волошина отсылает к сну Раскольникова, содержащему сцену избияния лошади: «“По морде ее, по глазам хлещи, по глазам!”... Он бежит подле лошадки, он забегаёт вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут»⁵. В сне Раскольникова избиваемая тощая лошадь, «маленькая, тощая, саврасая клячонка», впряжена в большую телегу, какую обычно везли большие ломовые лошади. С этой огромной телегой ей не справиться. Россия, смиренная, бедная, «в лике рабьем», побежденная и поруганная, соотносится с этой маленькой лошадкой, как писал сам Волошин в письме Ю.Л. Оболенской от 6/19 ноября 1915 г.: «Я хотел, чтобы в этой строфе было напоминание о Достоевском, так как считаю это мировым символом России»⁶. Но, несмотря на этот внешне слабый и смиренный облик, Россия, подобно лошади из сна Раскольникова, влечет непосильную ношу, поэтому в следующей строфе говорится о непостижимой, неземной силе, неизмеримой «здешними мерами»:

Сильна ты нездешней мерой,
Нездешней страстью чиста,
Неутоленною верой
Твои запеклись уста.

[С. 222]

Эпитет «нездешняя» вводит тему непостижимости природы России земным умом, что отсылает к строкам Тютчева:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить,
У ней особенная стать,
В Россию можно только верить⁷, —

где задаются мотивы и «нездешней», не общей меры, и особого пути, что роднит стихотворение со славянофильским пониманием судьбы и назначения России.

Здесь следует обратить внимание на стихотворение А.С. Хомякова со сходным названием — «России». Необходимо отметить, что анализируемое стихотворение Волошина впервые было

опубликовано вне цикла в ежедневной газете «Власть народа» 28 июля 1917 г. и первоначально имело такое же название, как у Хомякова, — «России»⁸. Ориентация Волошина на это стихотворение представляется несомненной, и не только в связи с заглавием. Ведущей темой в стихотворении Хомякова является противопоставление временного, хрупкого государственного величия, коего можно в одночасье лишиться, как некогда Рим и монголы, и духовной крепости, которую нельзя поколебать внешними обстоятельствами. Лейтмотивным в стихотворении является возглас: «Не верь, не слушай, не гордись!». Внешней мощи, хрупкой, временной и преходящей, противопоставляется незыблемая сила святыни, молитвы и смиренного приятия «глагола Творца»:

Бесплоден всякий дух гордыни,
Не верно злато, сталь хрупка;
Но крепок ясный мир святыни,
Сильна молящихся рука!

И вот, за то, что ты смиренна,
Что в чувстве детской простоты,
В молчаньи сердца сокровенна
Глагол Творца прияла ты, —
Тебе Он дал свое призванье,
Тебе Он светлый дал удел:
Хранить для мира достоянье
Высоких жертв и чистых дел...⁹

Стихотворения Волошина и Хомякова объединяют мотив почторного приятия своего назначения, противопоставление смирения и гордости, внешнего величия и внутренней силы, а также вера в особый исторический путь России.

Возникающий в стихотворении Волошина мотив «неутоленной веры» — веры, которая борется с сомнением, пытается объяснить и оправдать происходящее, — связан с проблемой теодицеи, или оправдания Бога. Эта тема получит развитие в последующих стихотворениях цикла («Не ты ли...» и др.).

Переход из «здешнего» плана в «нездешний» обеспечивает сакрализацию образа России через унижение и поругание. Стиль последней строфы становится молитвенным, герой ищет слов, чтобы молиться о России: «Дай слов за тебя молиться, / Понять твое бытие»; финальные же строки превращаются в молитвенное обращение к ней: «Твоей тоске причаститься, / Сгореть во имя твое» [С. 222]. «Имя твое» — молитвенная формула, отсылаю-

щая к Молитве Господней: «Да святится имя Твое» (и к стихотворению Блока: «Ты в поля отошла без возврата, / Да святится Имя Твое!»¹⁰). Просьба героя ниспослать ему слов для молитвы, процесс поиска нужного языка сближают его с поэтом. В ряде последующих стихотворений книги герой молится за Россию, находя нужные для молитвы слова.

Также в финальных строках стихотворения «Россия» дана гносеологическая установка героя: «Дай слов за тебя молиться, / Понять твое бытие». Как пишет А.Э. Зелинский, динамика цикла в поэзии символистов часто основывается на гносеологической направленности, на «стремлении познающего субъекта к познаваемому предмету», в качестве которого может выступать как объективная действительность, так и сам субъект. В первом случае имеет место «субъектно-объектный характер направленности», во втором — «субъектно-субъектный». Субъектно-объектное познание направлено на постижение объективного мира, которое, однако, «всегда осуществляется через призму субъективного, авторского восприятия»¹¹.

В первом стихотворении цикла герой задает субъектно-объектное направление своих поисков: постижение «бытия России», что определяет конечную цель всей книги — получение нового знания. Это позволяет предположить, что главное внимание героя будет обращено не на себя, а на окружающую действительность, пропущенную, однако, через его восприятие. Поэтому вполне закономерным является доминанта в книге не лирического героя, но героя, существующего как голос, фокусирующегося не на себе, а на объекте изображения; сами же произведения книги служат количественному накоплению знаний для осуществления заданной в первом стихотворении гносеологической установки. Нельзя не отметить кольцевой композиции книги, начало которой — стихотворение «Россия», конец — поэма «Россия». Таким образом, в начале книги задается гносеологическая установка, в конце же дается обобщение постигнутого, подводятся итоги.

Сакрализация образа России осуществляется не только через молитвенное обращение к ней, но и через слово «причаститься»: «Твоей тоске причаститься...», т. е. быть не сторонним наблюдателем, а участником, вовлеченным в происходящее. Прочитанная строка выражает готовность героя пережить тоску и горечь родной земли и вызывает ассоциации с таинством евхаристии, когда хлеб и вино пресуществляются в Тело и Кровь

Христовы и верующий, принимая их в себя, приобщается к Христу. Понять «бытие России» можно лишь на собственном опыте, пережив ее тоску и страдания. Мысль о том, что постигнуть судьбу и природу родной страны невозможно через отстраненное наблюдение, что это происходит только через соединение с нею, слияние с ней, сходна с той, что выражена в стихотворении А. Блока «Вот Он — Христос — в цепях и розах...»:

И не постигнешь синего Ока,
Пока не станешь сам как стезя...

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый злак¹².

В финальной строке стихотворения «Россия» возникает ключевой для книги мотив огня: «Сгореть во имя твое». Последняя строфа построена по принципу градационного нарастания: молиться — понять бытие — причаститься тоске — сгореть.

Герой нигде не говорит о себе прямо, посредством местоимения первого лица, его присутствие проявляется через личные формы глаголов и обращения к России. Таким образом, он предстает только голосом, а основным предметом изображения является Россия. Однако в конце стихотворения голос начинает становиться характером: последняя строфа проникнута страстным порывом героя принести себя в жертву родной земле, причаститься ее тоске и страданиям.

Таким образом, в первом стихотворении цикла задаются тема преимущества духовной победы над физической, мотив неутоленной веры, проблема теодицеи, осуществляются возвеличение и сакрализация в «нездешнем» плане внешне поруганной России, а также дается гносеологическая установка цикла: герой стремится постичь бытие своей Родины. Как показал анализ книги, такая гносеологическая установка определяет характер лирического субъекта большинства стихотворений: это, как правило, не лирический герой, а голос, или повествователь. Ряд стихотворений книги представляет собой ролевую лирику, где субъект речи (лирическая маска) является объектом изображения автора. Даже в стихотворениях, построенных от первого лица, в центре внимания оказываются не переживания лирического героя, а те события реального мира, которые им переживаются. Эмоциональный же настрой героя, модусы художественности —

трагический, драматический — акцентируют внимание не столько чувствах героя как таковых, сколько на трагизме и ужасе происходящего. Таким образом, начальное стихотворение, задавая основную цель книги — постижение бытия России, определяет и обосновывает доминирующие особенности субъектной организации ее текстов.

¹ Орлова Е.И. М. Волошин и Первая мировая война // Медиаскоп. 2014. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediascope.ru/1555> (дата обращения 19.02.2019).

² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2000. С. 221. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

³ В письме военному министру Д.С. Шуваеву (третья декада октября (?) 1916 г., Коктебель) Волошин писал, что «лучше быть убитым, чем убивать» и «лучше быть побежденным, чем победителем, так как поражение на физическом плане есть победа на духовном» (Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 10. М.: Эллис Лак, 2011. С. 540).

⁴ Стихотворения Ф. Тютчева. М.: тип. А.И. Мамонтова, 1868. С. 170.

⁵ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 5. Л.: Наука, 1989. С. 58.

⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 10. С. 454.

⁷ Стихотворения Ф. Тютчева. М.: тип. А.И. Мамонтова, 1868. С. 229.

⁸ Купченко В.П. [Комментарий] // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2000. С. 511.

⁹ Хомяков А.С. Сборник избранных стихотворений с портретами и биографиями для семьи и школы / А.С. Хомяков, К.С. Аксаков и И.С. Аксаков. М.: [Д.И. Тихомиров], 1910. С. 67.

¹⁰ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 7.

¹¹ Зелинский А.Э. Концепция искусства и проблемы лирической циклизации в творчестве В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван: Айтастан, 1985. С. 33.

¹² Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. С. 67.

Е.Ю. Козьмина

**«Вселенную снегом заволокло»:
стихотворение В.В. Маяковского «Император»**

В статье анализируется центральная часть стихотворения В. Маяковского «Император». Выявляется особый хронотоп — «заисетский», имеющий признаки inferнального мира: метель, слепота героев, следы бесовских животных, остановка движения, отождествление одного из персонажей с деревом. «Заисетский» хронотоп — место появления бесовской силы и распространения ее на «всю Вселенную». Особое внимание обращается на описание могилы Николая II, которое отсылает к лермонтовскому «Воздушному кораблю». Могила императора под дорогой и растущий рядом кедр оказываются перекрестием вертикальной и горизонтальной осей в картине мира, однако этот мир представлен ущербным. Кедр связывает эту картину с «сибирским текстом» в русской литературе.

Ключевые слова: В.В. Маяковский, «сибирский текст», кедр в литературе, мотив метели, бесовские мотивы.

Стихотворение В. Маяковского «Император» уже было предметом довольно интересных исследований. О реальной подоплеке событий, в нем изображенных: поездке к месту захоронения царской семьи, а также пребывании Маяковского в Свердловске и создании им двух других «свердловских» стихотворений («Екатеринбург — Свердловск» и «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру») — подробно написал В. Лукьянин¹. Детальный анализ «Императора», позволяющий увидеть органические связи стихотворения с другими произведениями поэта, сделал О. Лекманов, проблематизировавший, кроме того, авторскую позицию (можно ли говорить о «сочувственном отношении поэта к казненному царю»?²). Оба исследователя, помимо сказанного, обратили внимание на пушкинские («Капитанская дочка») и блоковские («Двенадцать») мотивы в произведении. В комментариях к стихотворению отмечен факт перефразирования лермонтовского стихотворения «Воздушный корабль»³.

Но, кажется, один любопытный аспект ускользнул от внимания исследователей. Речь идет о пространственно-временной структуре второй части стихотворения. Действие в ней происходит «за Исетью, где шахты и кручи, за Исетью, где ветер свистел...» [С. 28].

Основное событие второй части отнесено к могиле Николая II, куда герой приходит вместе с Пармоновым, председа-

лем исполкома. Могила императора находится под кедром, на дороге: «У корня, под кедром, дорога, а в ней — император зарыт» [С. 29]. Однако несколько странно, что речь идет о кедре, ведь для уральской (и еще более узко — «исетской») флоры это дерево не характерно, к тому же А. И. Парамонов говорил в воспоминаниях уже вовсе не о кедрах, а о березах.

Возможно, кедр у Маяковского имеет литературное происхождение. В традиции его основные значения — «возноситься вверх, к небу» («Видел, видел нечестивых, / Вознесенных яко кедр...»⁴; Г. Державин), «быть высоким, стройным» («Как кедр, высок и строен...»⁵; С. Надсон), а также «быть непохожим на другие деревья» («Чуждый всем деревьям кедр...»⁶; И. Северянин).

Однако в русской поэзии чаще встречаются ливанские кедры, нежели сибирские и тем более уральские⁷: «Я видел, в славе нечестивый / Вносился как ливанский кедр...»⁸ (В. Капнист); «На гордой вершине Ливана, / Над плоской равниной земли, / В обители туч и тумана / Могучие кедры росли»⁹ (О. Чюмина).

Источником для «Императора» Маяковского может быть стихотворение Игоря Северянина «Старый кедр», где речь идет о кедре, «одиноким сибиряке», перевезенном «в дни седые крепостничества» в «сад Его Величества»¹⁰. Стихотворение соединяет тему Сибири и царской власти, да еще и содержит указание на переломные моменты истории России (отмена крепостного права).

Выбор Маяковским кедра в качестве дерева над могилой императора проясняется и строкой «На всю Сибирь, на весь Урал» [С. 28], демонстрирующей смыкание в поэтическом сознании автора двух зон, Урала и Сибири, в единый художественный хронотоп второй части стихотворения.

Тогда это позволяет нам отнести «Императора» к «сибирскому тексту» русской литературы. Анализируя совокупность подобных произведений, В.И. Тюпа замечает, что «именно Сибирь в российском культурном сознании обрела характеристики и свойства мифологической страны мертвых»¹¹. Однако в то же время Сибирь — это еще и «край лиминальной полусмерти, открывающей проблематичную возможность личного возрождения в новом качестве и соответствующего обновления жизни»¹².

Будучи частью сибирского хронотопа и обладая наиболее существенными его характеристиками, уральский, а точнее, «засетский» хронотоп обладает своими особенностями и смысловым наполнением. Существенным признаком объединенного *урало-сибирского* хронотопа в стихотворении становится «метельная

мура»¹³, которая генерируется здесь, но распространяется на космос: «Всю Вселенную снегом заволокло» [С. 28].

Именно здесь, по Маяковскому, за Исетью, в Екатеринбурге, и возникает бесовская метель¹⁴, сначала заносящая «косые кровельки» домов, а потом расплзающаяся по всему свету. Инфернальный хронотоп дополняется и такими примечательными деталями: кучер «встал на *девятой версте*» [С. 28. Здесь и далее курсив мой. — Е. К.], а на снегу заметны лишь «следы от брюха волков» [С. 29], «бесовских» животных.

Отчетливы переключки стихотворения «Император» с другими «метельными» произведениями, прежде всего, с пушкинскими «Бесами»: это остановка кучера («Кони стали...»¹⁵ и «Приумолк исполкомовский кучер и встал на девятой версте...»), метельный ветер («Мчатся тучи, выются тучи...»¹⁶ и «За Исетью, / где шахты и кручи, / за Исетью, / где ветер свистел...» [С. 28]), временная слепота героев («Вьюга мне слипает очи...»¹⁷ и «ни зги не видать...» [С. 28]), отсутствие человеческих следов на снегу («Хоть убей, следа не видно...»¹⁸ и «следы от брюха волков»), образ волка в обоих текстах.

Подобное совпадение находим и с «Капитанской дочкой» А.С. Пушкина. Метельный пейзаж и образ вожатого («Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом — и скоро стали»¹⁹; «Вдруг увидел я что-то черное. “Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется”. Ямщик стал всматриваться. — “А бог знает, барин, — сказал он, садясь на свое место; — воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк или человек”»²⁰) повторяются в стихотворении «Император»: здесь и следы волков, и Парамоновожатый, который «будто правит кедров полком» [С. 29], т. е. сам является то ли человеком, то ли деревом²¹.

Мотив метели в стихотворении «Император» вводит также ситуацию смятения перед историческим выбором. Известно, например, что А. Блок, сопоставляя свою поэму «Двенадцать»²² и цикл «Снежная маска» в разговоре с Р. Ивановым-Разумником, говорил о метели: «Да, но это совсем другая метель [в “Снежной маске”. — Е. К.]: то была “мЕтель”, а в “12” — “мЯтель”, приводящая в “смЯтение”»²³.

Таким образом, опираясь на представленные выше значения мотива метели, можно считать, что «заисетская» метель в стихотворении В. Маяковского «Император» — знак стихии дьяволь-

ской, несправедливой; и мир, созданный этой силой, оказывается inferнальным, «потусторонним».

Кедр в этом хронотопе выполняет, по всей видимости, роль мирового древа²⁴ вновь созданного «прекрасного нового мира» и изображается в стихотворении так: «Здесь кедр / топором перетроган, / зарубки / под корень коры...» [С. 29]. Ущербность мирового древа позволяет судить и о самом мире как ущербном и непрочном в своем основании.

Структура мирового древа организует пространство по горизонтали и вертикали, связывая землю с небом и подземным миром. В нашем случае в основании кедра — убитый император (знак ритуального жертвоприношения?), наверху — тучи и вороны. Мифологический ворон²⁵ — существо хтоническое, его происхождение — из мира мертвых. Он связан с мотивом кровавой битвы и во многих мифологических системах противостоит «главной» мифологической птице — орлу. Скрытое противопоставление символическому двуглавному орлу царского герба присутствует и в анализируемом стихотворении — вороны здесь «одноглавые».

Таким образом, основа мифотектоники второй части стихотворения В. Маяковского «Император» — inferнальный уралосибирский («заисетский») хронотоп, переиначивающий все элементы «христиански-праздничного», «московского», столичного хронотопа первой части стихотворения. Самой своей актуализацией этот хронотоп «советского мира» не дает возможности увериться в светлом будущем страны и тем самым диктует автору особую концовку стихотворения (известны различные ее варианты: от более человеческого «Коммунист и человек / Не может быть кровожаден» [С. 444] к тому, что стало окончательным). Она, кроме всего прочего, позволяет «вывести» сюжет стихотворения из локально-временной «заисетской» ограниченности в широкое историческое поле (и далее, видимо, во вселенную, которую «снегом заволокло»).

Образ «конечной точки мира и времени» выявляется в словах прототипа одного из персонажей стихотворения В. Маяковского — председателя Свердловского исполкома А.И. Парамонова. В. Лукьянин пишет: «Случилось так, что в один из свердловских дней, а именно 27 января, Маяковский побывал в гостях у председателя исполкома областного Совета А.И. Парамонова: прельстился обещанной экзотикой — пирожками с медвежатиной. За обедом он спросил хозяина: что, дескать, сейчас представляет собою город? Свой ответ поэту Анатолий Иванович пе-

рассказывал впоследствии заинтересованным собеседникам не раз, так что он дошел до нас в разных редакциях. Однако смысл везде примерно одинаков: *“А ничего не представляет. То, что вы видели, — вчерашний день, а главное для города — это его завтра. Для того и работаем”*»²⁶.

Таким образом, «заисетский» хронотоп стихотворения В. Маяковского «Император» можно трактовать как попытку (бессознательную?) поэта изобразить место конца мира и истории. Однако атрибуты «сибирского текста» в стихотворении позволяют надеяться на последующее возрождение и обновление человеческого мира.

¹ Лукьянин В. Маяковский «сам» и пять его свердловских дней // Знамя. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/1/luk.html> (дата обращения 15.01.2019).

² Лекманов О.А. Последний император // Знамя. 2014. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/2/161.html> (дата обращения 15.01.2019).

³ Маяковский В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 9. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 544. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

⁴ Державин Г.Р. Утешение добрым // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 2. СПб.: Императорская Академия наук, 1865. С. 509.

⁵ Надсон С.Я. Три встречи Будды // Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2001. С. 276.

⁶ Игорь Северянин. Старый кедр // Игорь Северянин. Сочинения. В 5 т. Т. 2. М.: Логос, 1995. С. 425.

⁷ Хотя есть и такие: в стихотворении «На Урале» из цикла «По владениям Кучума» Игоря Северянина описаны уральские «кедры-старцы» (Игорь Северянин. Громокопящий кубок. Анапасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М.: Наука, 2004. С. 350).

⁸ Капнист В.В. Ода на пиитическую лесть // Капнист В.В. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 313.

⁹ Чюмина О.Н. Ливанские кедровые // Библийский свет. Жемчужины русской поэзии. М.: Эксмо, 2016. С. 562.

¹⁰ Игорь Северянин. Сочинения. В 5 т. Т. 2. С. 425–426.

¹¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. С. 254.

¹² Там же.

¹³ Удивительно совпадение в восприятии Екатеринбурга В.В. Маяковским и А.П. Чеховым, который написал в одном из писем о своем приезде

в Екатеринбург так: «Проснувшись вчера утром и поглядев в вагонное окно, я почувствовал к природе отвращение: земля белая, деревья покрыты инеем и за поездом гонится настоящая метелица» (*Чехов А.П.* Собрание сочинений. В 12 т. Т. 11. М.: Правда, 1956. С. 436–437).

¹⁴ О «национальном мифе о “бесовстве”» см.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. С. 52.

¹⁵ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1959. С. 298.

¹⁶ Там же. С. 297.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 6. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 406.

²⁰ Там же. С. 407.

²¹ О роли сопоставлений с деревом см. в упоминавшейся статье О.А. Лекманова.

²² Сопоставление с поэмой «Двенадцать» приводит О.А. Лекманова к интереснейшему предположению: «...не служит ли <...> реминисценция из “Двенадцати” сигналом соотнесенности в сознании Маяковского мученической кончины Николая II с распятием Христа?» (*Лекманов О.А.* Указ. соч.)

²³ *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. С. 316.

²⁴ Именно такое описание кедрового дерева можно найти в стихотворении С. Шевырева «Мысль». Однако, в отличие от кедрового дерева у Маяковского, у Шевырева оно неподвластно «червям времен» и «бурям вековым»; нужно отметить метафорическую природу этого образа (с его помощью изображается мысль).

²⁵ *Мелетинский Е.М.* Ворон // Мифы народов мира. В 2 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 245.

²⁶ *Лукьянин В.* Указ. соч.

К интерпретации стихотворения Н.А. Заболоцкого «В тайге»

Данная статья представляет собой опыт истолкования стихотворения Николая Заболоцкого. Образ человека в мире этого произведения строится в оппозиции дикой природе в эстетической плоскости героизации. В статье утверждается, что предметно-тематическому аспекту стихотворения соответствует возвышенно-гиперболический стиль. Автор статьи касается рецептивного поведения, провоцируемого текстом Заболоцкого. Читатель стихотворения ставится на точку зрения персонажа и, вместе с тем, на границу изображаемого, прочерченную автором. Взаимное дополнение таких рецептивных позиций создает эстетическую цельность рассматриваемого произведения.

Ключевые слова: лирический герой, читатель, горизонт видения, героизация.

Название стихотворения «В тайге» обещает воображаемый перенос читателя на полюс дикого, глухого существования. Такое обещание создает ожидание встречи — с чем-то чуждым, незнакомым, опасным. Названное место, находящееся как бы в стороне от всего человеческого, ставит вопрос об этом человеческом с максимальной остротой.

Приведем текст произведения Николая Заболоцкого:

В тайге

За высокий сугроб закатилась звезда,
Блещет месяц — глазам нестерпёж.
Кедр, владыка лесов, под наростами льда
На бриллиантовый замок похож.

Посреди кристаллически-белых громад
На седом телеграфном столбе,
Оседлав изоляторы, совы сидят,
И в лицо они смотрят тебе.

Запахнув на груди исполинский тулуп,
Ты стоишь над землянкой звена.
Крепко спит в тишине молодой лесоруб,
Лишь тебе одному не до сна.

Обнимая огромный канадский топор,
Ты стоишь, неподвижен и хмур.

Пред тобой голубую пустыню простёр
Замурованный льдами Амур.

И далёко внизу полыхает пожар,
Рассыпая огонь по реке,
Это печи свои отворил сталевар
В Комсомольске, твоём городке.

Это он подмигнул в ледяную тайгу,
Это он побратался с тобой,
Чтобы ты не заснул на своём берегу,
Не замерз, околдован тайгой.

Так растёт человеческой дружбы зерно,
Так в январской морозной пыли
Два могучие сердца, сливаясь в одно,
Пламенеют над краем земли.

1947¹

Как писал Е.Г. Эткинд, «у лирической поэзии есть особая черта, характерная для всех произведений этого поэтического рода, — *неопределенность*. Герой стихотворения, будь то “я” поэта или возлюбленная, друг, мать, к которым поэт обращает свою речь, достаточно нечеток, чтобы каждый читатель мог подставить на его место себя или свою возлюбленную, своего друга, свою мать»². По справедливому замечанию Д.М. Магомедовой, родовая черта лирики — «анонимность персонажей»³. Лирические местоимения образуют вместо имен («объективных» персонажей) сугубо относительные речевые позиции. Э. Бенвенист считал, что местоимения «соотносятся не с “реальностью” и не с “объективным” положением в пространстве и времени, а с единственным каждый раз актом высказывания...»⁴. Бенвенист назвал их «пустыми знаками», каждый раз наполняемыми в индивидуальных речевых актах. Общие и ничьи «я» и «ты» раскрывают универсальный коммуникативный контекст в конкретном высказывании. Таким «ты» является герой стихотворения. Но эта архитектурная позиция героя и описываемых обстоятельств поэтому легко примеряется читателем: в роли «ты» может оказаться любой.

Текст первой строфы произведения Заболоцкого сразу ставит нас представить ночную картину зимней тайги, но не самую по себе, а при посредничестве вписанного в эту картину присутствия героя. Изображаемый мир увиден, прежде всего, *его*

«глазами». Тем самым читатель как бы наделяется способностью увидеть то, что видит персонаж, ставится автором на его точку зрения. Поэтому, когда во второй строфе появляется обращение «ты», читатель к нему оказывается подготовленным. При этом, хотя горизонты видения читателя и лирического героя сближаются, читатель существенным образом отделен от героя сопровождающим чтение сознанием эстетической «рампы», дистанции. В данном случае в роли таких эстетических «маркеров» выступают формальные указания на стих — ритм, рифма: ведь сама действительность, развертывающаяся в мире стихотворения, принципиально неритмична.

Итак, стихотворение сразу заставляет читателя мысленно поменять свое местонахождение и не просто оказаться как бы внутри изображаемой реальности, но и представить себя на месте персонажа, так как в первых двух строфах горизонт чтения почти сливается с точкой зрения лесоруба: мы видим именно то, что видит он, — ночную тайгу. Однако в третьей и четвертой строфах читатель уже видит не то, что видит персонаж, а его самого: его «неподвижную» позу, «хмурое» лицо, его «исполинский тулуп», топор в его руках⁵. Все эти подробности означают переход читателя на внешнюю по отношению к герою точку зрения. Такая двойная освещенность (изнутри и извне), в конечном счете, и создает эстетический — целостный — образ человека.

Описанная двойная перспектива видения означает движение читателя по кругу: когда текст ставит его на позицию сопереживания герою, читатель видит *часть* мира (доступную герою); когда же текст «отстраняет» читателя на внешнюю по отношению к герою точку зрения, чтение оказывается на границе изображаемого, охватывая благодаря этому весь изображенный мир *в целом*.

Зададимся прежде всего вопросом: *кто* говорит «ты» в тексте Заболоцкого? Во-первых, ближайшим образом, это герой, лесоруб, обращается к самому себе, развертывая слово рефлексии. Во-вторых, — одновременно — это говорит текст читателю, который приглашается тем самым на мысленное, воображаемое место героя для того, чтобы его понять. Слово «ты» облегчает идеальную транспозицию читателя — мысленную примерку обстоятельств героя во время эстетического вживания. Что же это за обстоятельства?

Название произведения, как уже отмечалось, указывает на природный мир, необитаемый для человека и враждебный по

отношению к нему. В очерке «Картины Дальнего Востока» Заболоцкий писал: «Во всей своей торжественной дикости и жестокости предстает здесь природа»⁶. «Край земли», упомянутый в конце стихотворения, — символический образ, означающий буквально географически конкретное место на Дальнем Востоке, но также своего рода фронтир цивилизации, подвижную границу дикой природы и человека и — шире — границу смерти и жизни. «Ледяная тайга» и «голубая пустыня Амура» — пространство холода, несвободы и смерти: Амур неподвижен, «замурованный льдами», а лесоруб может замерзнуть, околдованный тайгой (шестая строфа). Образ колдовства ассоциируется с оборотной, иррациональной стороной натурального бытия. На полюсе смерти, по логике стихотворения, находится сон, пассивное, бессознательное состояние растворения в природе. Человек же может опереться лишь на бодрствование разума.

К теме фронта как демаркации человека и природы относится образ телеграфного столба, на котором, «оседлав изоляторы», сидят совы. Технический термин подчеркивает границу натурального и искусственного (рукотворного) начал. Но здесь также выявляется противоположность связи, коммуникации (телеграф), с одной стороны, и чуждости (глухости) для человека всех образов тайги — с другой.

В первом стихе низ и верх меняются местами: звезда «закапывается» за названный «высоким» сугроб. Этому пространственному перевороту соответствует темпоральный: ночной блеск месяца оказывается нестерпимым для глаз, как солнечный свет днем. Ночное бодрствование открывает спрятанную *оборотную* сторону бытия. Открытие ее означает открытие смерти. Тема ночного аспекта мира и тема знания (мудрости) соединяются в образе совы, птицы Минервы. Взгляд сов «в лицо» герою (а вместе с тем — и читателю) — это как бы испытующий взгляд самой природы, но воспринятой в ночном ее аспекте — смерти.

Предметно-тематический план произведения Заболоцкого поддержан стилем. Гиперболическая манера на протяжении всего описания указывает на героическую ситуацию. Описываемое подымается на котурнах значительности, величия: «владыка», «громад», «исполинский», «огромный», «могучие». Такая героическая, возвышенная интонация может быть оправданной именно при раскрытии положения человека перед угрозой гибели. «Край земли», «над» которым в финале произведения подымается образ человека, оказывается «краем» самой жизни.

Поэтому в стихотворении выстраивается не только ряд образов смерти, но и то, что ее мужественно преодолевает (последние три строфы). В мире финальной части обнаруживается визуальный переход от холодных, белого и голубого, цветов смерти к теплomu — красному, когда ледяной блеск месяца и «бриллиантового замка» уступает огню пожара сталелитейных печей и пламени сердец. Взгляд «в лицо» герою (и читателю) сов, являющийся олицетворением взгляда тайги, а шире — самой дикой природы и смерти, составляет ценностную оппозицию «подмигиванию» сталевара в предпоследней строфе. Таким образом, героическое противостояние холоду и смерти оказывается вместе с тем победой коммуникации над одиночеством и отчужденностью. Рассматриваемый текст подтверждает обобщение Е. Г. Эткинда: «Смерть у Заболоцкого — это распад на малые и мельчайшие составные части»⁷. Созревающее зерно в последней строфе — образ жизни, но не как биологического, а как человеческого понятия: «дружбы зерно». Эта деталь составляет ценностный контрапункт «морозной пыли». Победа над смертью является, по логике произведения «В тайге», победой *свободы* над скованностью мира холодом. Такой победе и соответствует финал стихотворения, где появляется образ «двух могучих сердец».

В стихотворении Заболоцкого схватывается конкретный, как бы единственный момент, сквозь который, однако, символически просвечивает типичная художественная архитектоника *героизации*. Фактичность переживаемого мига преодолевается в последней строфе увековечиванием идеи трудовой солидарности в образе дружеского слияния сердец, противостоящей натуральному разрушительному течению времени («январской морозной пыли»). Образ строительства как создания теплой ойкумены, зоны человеческого братства, концентрируется в Комсомольске. Причем семантика названия города органично вплетается в коммунистическую идею братства не природного, а сугубо социального — «братания» людей, занятых общим делом.

Считаем необходимым сделать здесь следующую оговорку. То обстоятельство, что Комсомольск был местом лагерного заключения Заболоцкого, конечно, не могло не найти никакого отражения в рассматриваемом произведении. Настоящая статья представляет собой всего-навсего попытку истолкования, опирающегося исключительно на то, что находится *в самом стихотворении*. Вопросы непростых отношений биографического автора с государством мы «заключаем в скобки», читая стихотво-

рение «В тайге» как художественное, а не как, например, якобы имеющую место демонстрацию политической лояльности.

В последней строфе снимается буквальная обращенность высказывания. Сама эта прямо выраженная в тексте апелляция локализует «ты» в конкретных обстоятельствах. Когда же такое буквальное обращение отменяется, происходит выход за пределы локальной ситуации. В буквальном «ты» актуализируется *коммуникативная* сторона символа («теплота сплывающей тайны», по выражению С.С. Аверинцева), а когда это «ты» уходит, на первый план выступает обобщение как *генерализация*, символическое расширение смыслового объема художественного события. Обе эти стороны интерпретируемого текста определяют эстетическое и герменевтическое поведение читателя.

¹ Заболоцкий Н.А. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 105.

² Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. С. 228.

³ Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Академия, 2004. С. 3.

⁴ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 287.

⁵ Конечно, следует учитывать разницу «видения» героя и читателя: у первого подразумевается обычное зрение, а у второго — «умозрение», т.е. воображение.

⁶ Заболоцкий Н.А. Огонь, мерцающий в сосуде... М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 400.

⁷ Эткинд Е.Г. Н. Заболоцкий. «Прощание с друзьями» // Н.А. Заболоцкий: Pro et Contra. СПб.: РХГА, 2010. С. 824.

Жанр и вокруг

Волюнта и эвиденция: непоименованные жанры неканонической лирики

В статье рассматриваются неосвоенные литературоведением лирические жанры. Опровергается распространенное представление о том, будто постнормативная, неканоническая лирика XIX–XX вв. становится внежанровой. В эпоху поэтики «художественной модальности» принадлежность к жанру определяется не внешними нормами текстопорождения, а его коммуникативными стратегиями. Конструктивными факторами жанровых стратегий лирики мыслятся ценностная архитектура лирического мира и соответствующая ей суггестивность стихотворения как перформативного высказывания, вовлекающего читателя в хоровое единство эстетического переживания. На примерах текстов Пушкина, Лермонтова, Мандельштама выявляются нераспознанные при их историческом возникновении постэлегические жанровые инварианты и предлагаются термины для их обозначения.

Ключевые слова: лирические жанры, архитектура, суггестия.

Поэтика «художественной модальности» (С.Н. Бройтман), утвердившаяся в эпоху романтизма, как известно, отказалась от канонической жанровой системы, но не могла уйти от жанровости. Однако теперь это не внешние нормы текстопорождения, а его «внутренняя мера» (Н.Д. Тмарченко) — инвариантный субстрат литературной традиции. В XX в. становится очевидным, что всякий «речевой жанр» (М.М. Бахтин) характеризуется свойственной ему коммуникативной стратегией. Литературные жанры не составляют исключения.

Коммуникативные стратегии лирических высказываний как перформативных высказываний хоровой значимости¹ определяются в первую очередь сугубо условной *архитектоникой* лирического мира и ценностным вектором лирической *суггестии*.

Что касается своеобразия лирического мира, то это мир, не созерцаемый со стороны, а переживаемый изнутри. Художественное целое в лирике, по рассуждению Бахтина, «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире»².

Перформативная суггестия лирики представляет собой *вовлечение* адресата в актуальное коммуникативное событие. Эпическая наррация дистанцирует адресата от фигуры повествователя: оставаясь участником «события рассказывания», читатель не

может совмещать себя с рассказчиком, а с лирическим героем — может и даже призван к этому: «Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению»³. Адекватное восприятие лирики — это не размежевание, а сопряжение рецептивной и креативной позиций, это ответное внутреннее проговаривание предлагаемого текста

Распространившееся представление о том, будто неканоническая лирика приобретает «внежанровый» характер, ошибочно. Многие романтические и постромантические творения, утрачивая или демонстративно отказываясь от внешних признаков оды, инвективы, идиллии, баллады, элегии, в основе своей сохраняют жанровые стратегии, сложившиеся в этих линиях литературной традиции. Однако в новой литературной ситуации складываются также и совершенно новые жанровые стратегии, в революционную эпоху сокрушения жанровых канонов никем не замеченные, не охарактеризованные, не названные. Особую роль в зарождении новых лирических жанров сыграла элегия.

Согласно характеристике Д.М. Магомедовой, элегия «сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека» и строится «на противопоставлении природного циклического времени индивидуальному»⁴. Такова ее жанровая стратегия.

В отличие от пространственной архитектоники «вечного верха» (ода) или «гибельного низа» (инвектива), «умиротворенного круга» (идиллия) или «пограничной ситуации» (баллада), архитектоника элегического целого состоит в ценностном напряжении не между «мирами», а между «временами», меняющимися укладами непрерывно текущей жизни: *прошлым* и *настоящим*. Элегическое откровение разворачивается *ретроспективно*, это оглядывание назад с непреодолимого рубежа между невозвратным прошлым и длящимся настоящим. Будущего каноническая элегия не знает.

Невозвратность прошлого как позитивного полюса элегического мира делает его внепространственным: это внутренняя реальность элегического субъекта. Главное открытие элегии состояло в обнаружении нефункционального ядра личности («я-для-себя»), следствием чего явилась суггестия *самоуглубления*. Самоуглубление — поистине ключевой жанрообразующий момент элегии. Ради этого момента неклассическая элегия (напри-

мер, «Воспоминание» Пушкина) может позволить себе ценностную инверсию, наделив невозвратное прошлое негативным содержанием:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю⁵.

В поэзии романтической эпохи наблюдается повышенная ценностная значимость желаний и мечтаний. Но это уже не инверсия, а перемена архитектурного вектора: в лирических текстах с интенцией желания обнаруживается контр-элегическая организация художественного времени: настоящее в них концептуально соотносится не с прошлым, а с желаемым будущим.

Поэтическое наследие Пушкина изобилует элегиями, однако единственное пушкинское стихотворение с этим жанровым заглавием как раз демонстрирует разрыв с привычной стратегией. Уже первые строки разрушают ценностную однозначность ретроспективных переживаний:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней⁶.

Строфу завершает «грядущего волнуемое море», перенаправляя вектор лирического мира из прошлого в будущее. Наконец, во второй строфе интенция лирического субъекта меняется на диаметрально противоположную, «Элегия» оборачивается анти-элегией: «Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» и т.д.

Прославленное «Выхожу один я на дорогу...» по своей тождественности, на первый взгляд, может напоминать элегию. Лирическому герою на идиллическом фоне гармонично-безграничного миропорядка «так больно и так трудно». Однако при этом «не жаль мне прошлого ничуть». Подобная позиция (к тому же на пороге пока еще не пройденного «кремнистого пути»), исключает возможность элегии. Она состоит в поиске, направленном вперед, а не назад («я ищу свободы и покоя»).

Откровение данного текста состоит в воображаемом осуществлении фантастической, беспрецедентной мечты: самому сделаться живой сердцевиной некой планеты, одной из «звезд», переговаривающихся над «кремнистым путем» жизни, вписаться

вполне автономным миром в горнее мироздание, где «торжественно и чудно». Недостижимость чаемого подобна элегической, но она отнюдь не окрашена в ценностные тона прошлого, сопрягая, по выражению И.Б. Роднянской, «печальную безнадежность с надеждой на сладостное чудо»⁷. Такого рода интенция, можно сказать, изнутри взрывает элегию.

Архитектоника художественного целого здесь, как и в элегии, не пространственная, а временная, но жанрообразующее напряжение связывает настоящее не с прошлым, а с будущим, формируя неведомую до романтического переворота в лирике ценностную систему *экзистенциального проекта*. Это архитектура *темпорального порога*, рубежа между настоящим и вероятностным грядущим, открытым для свободных волеизъявлений. Пороговое откровение данного жанра носит *проективный* характер вглядывания, предположения перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона ожидания и надежды.

Архаичный прообраз лирической архитектуры данного типа — перформатив волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания, искания) как речевого действия: «да будет так!» По своей исходной природе такой перформатив — *заклинание*, общий исток всего лирического дискурса вообще. Однако древнее заклинание было апеллятивным, непосредственно и практически обращенным к сверхъестественным силам бытия, тогда как новый лирический жанр — медитативное порождение романтической культуры.

Согласно своей дискурсивной природе этот не замеченный в период возникновения жанр родствен молитве. Во всяком случае, связующим звеном между ним и архаичным заклинанием могли послужить библейские псалмы, светские переложения которых сыграли немалую роль в становлении европейской лирики Нового времени.

Стратегическая суггестивность такого лирического высказывания состоит не в центростремительности самоуглубления, но в центробежности *самореализации*. Лирическое «я» раскрывается не в переживании утраченных ценностей, а в стремлении стать «самим собой», реализуя свой ценностный проект и вовлекая читателя в аналогичное душевное напряжение.

Разумеется, ценностный мир лирических волеизъявлений не следует мыслить плоско позитивным. Вероятностный мир волеия амбивалентен и драматичен. Классическими его образцами могут быть признаны, например, пушкинские «Не дай мне Бог

сойти с ума...», «Что в имени тебе моем...», «Пора, мой друг, пора...» и т.п.

Согласно принятой в нашем литературоведении модели наименования основных лирических жанров (существительные женского рода греко-латинского происхождения), предлагаю незамеченному в период своего возникновения и не имеющему пока научного термина жанру лирического «воления» присвоить имя *волюнты* (от лат. *voluntas* — волеизъявление).

Однако в русской лирике XIX–XX вв. встречается немало текстов, которые не вписываются и в обозначенные выше шесть перформативных жанровых стратегий. Вчитаемся в лермонтовское «Отчего»:

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе⁸.

Совершенно очевидно, что мы имеем дело с чисто временной архитектуроникой художественного целого. Но ни элегической ретроспективности, ни волюнтаривной проективности обнаружить не удастся. Предвидение неблагоприятного будущего не является его проектированием. Это прозрение, осуществляющее, по замечанию Т.Г. Динесман, «совмещение двух одновременных планов: конкретного настоящего и обнимающего всю человеческую жизнь»⁹. Ценностный вектор лирического настоящего начинается претендовать на жанрообразующее значение.

Особенно активно к лирической стратегии такого рода обращалась поэзия Серебряного века, в частности, Мандельштам. В последнем для поэта Мандельштама 1937 г. им было написано около 50 более или менее завершенных поэтических текстов — здесь доминирует жанровая форма лирического отрывка. Из них 20 остаются вне очерченной жанровой классификации. Но зато в них обнаруживается их собственная инвариантная общность.

Ценностную архитектуронику этих поэтических творений следует определить как временную, но она не имеет временной протяженности. Прошлое или будущее могут упоминаться (как, например, в стихах «Не сравнивай: живущий несравним...»), но они здесь не становятся ценностными векторами лирического переживания. «Ясная тоска» лирического героя в данном стихотворении не ретроспективна, как в элегии, и не проспективна.

Она «не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане», т. е. не отпускает из приземленного, но действительного настоящего.

Мы имеем дело с архитектуроникой *присутствия*: «до бесконечности расширенного часа», останавливаемого, длящегося мгновения («И век бы падал векиши легче...»), концентрированного настоящего, заключающего в себе прозрение некоторой экзистенциальной правды о себе и мире. Разумеется, подлинная лирическая поэзия всегда претендует на подобного рода откровение. Но в мандельштамовских текстах выявляемого типа суггестия *эвристического прозрения*, актуализируемая «В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти» (как было сказано в стихах 1909 г.), становится жанрообразующей, явственно отмежевываясь от элегических переживаний.

Настоящее в рассматриваемых стихотворениях перестает сводиться к границе между прошлым и будущим, приобретая самодостаточность некоторого экзистенциального присутствия в мире (вечного настоящего) как способа человеческого существования, отличного от элегического «странствия» или контрэлегического «проектирования». Жанровая интенция лирического субъекта, который «глубоко ушел в немеющее время», может быть названа интенцией *самоопределения*. Например:

Не ограничена еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский¹⁰.

Прошедшее грамматическое время («сопровождал») в данном случае не имеет отношения к элегической невозвратности. Причастность сопровождения как раз и обеспечивает лирическому герою «неограниченность» во времени, несмертность.

Протохудожественные корни выявляемой жанровой стратегии уходят, по-видимому, к перформативу эвристической радости. Корни эти обнажаются, например, в стихах 1914 г.:

Развеселился наконец,
Измерил духа совершенство,
Уверовал в свое блаженство
И успокоился, как царь,
Почуяв славу за плечами....

[С. 283]

Но у позднего Мандельштама лирическое присутствие в мире, сохраняя обозначенную жанровую стратегию своей манифестации, часто оказывается неблагополучным:

Я около Кольцова,
Как сокол, закольцован,
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца.
[С. 217]

Здесь настоящее тоже не ограничено, но по-другому. Оно длится, поглощая и прошлое, и будущее: «И всё идут, идут / Ночлеги, ночи, ночки — Как бы слепых везут...»

Однако в акте эвристического самоопределения лирический герой способен преобразовать внешние атрибуты неблагополучия:

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен,
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен.
[С. 218]

В этом стихотворении «несчастлив тот», кто мысленно покидает длящееся настоящее. Временная архитектоника присутствия до известной степени аналогична идиллической пространственной архитектонике замкнутого круга жизни. Но суть здесь не во внешней отгороженности, а во внутренней сосредоточенности лирического «я»:

Люблю морозное дыханье
И пара зимнего признание:
Я — это я; явь — это явь.
[С. 222]

В эвристическом озарении сосредоточенности идиллическая ценность «дома» (как и многие иные ценности) преобразуется: открывается, например, «счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом» [С. 233]. Преобразуется и одически-инвективная вертикаль: «явь» между «пароходиком», который «по́ небу плывет», и человеком в «крапивах пыльных» — это всего лишь «Полторы воздушных тонны, / Тонны полторы» [С. 248].

Эвристическая суггестивность неожиданных откровений составляет жанрообразующую эмоционально-волевою тональность обсуждаемых стихотворений, некий скрытый «нерв» текста. Однако она может порой и явно манифестироваться в нем:

Поглядит, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?

[С. 241]

Образцом жанровой стратегии выявляемого, пока еще не известного науке, инварианта представляется последний из главнейших шедевров Мандельштама — стихи «Может быть, это точка безумия...».

Композиция данного текста соотносима с неоплатонической схемой эманации. Порядок четверостиший соответствует четырем онтологическим уровням бытия в неоплатонизме: *единое* — *дух* — *душа* — *многое* (чувственное бытие вещей). В первом четверостишии лирический сверхобъект «узла жизни», как и положено по Плотину, только угадывается в экстазе «безумия»; во втором он предстает умопостигаемым (по аналогии со светом) и воистину благим («добро-совестным») средоточием эйдосов («кристаллов сверхжизненных»); в третьем — оказывается единоклассием многих душ («Соберутся, сойдутся когда-нибудь, / Словно гости с открытым челом» [С. 235]); наконец, в четвертом говорится о хрупкой вероятности («не спугнуть, не изранить бы») осуществления конвергенции в ее земных, чувственных формах практической жизни, обремененной, по Плотину, злом («Хорошо, если мы доживем...»).

Перед нами универсально всеобъемлющая концептуальная модель экзистенциального присутствия. Ибо если «узел жизни» все же не «точка безумия», то всякое сущее «я» принадлежит одновременно всем четырем пластам бытия, а не только нижнему, диахронному, где течение жизни завершается смертью. В данной синхронистической архитектонике художественного целого одическая ценность верха («неба» и «света») сопрягается с идиллической ценностью «дома» и пиршественного стола — в некую сверхценность пульсирующего («распуская ... собирает») настоящего, в архитектонику соборной встречи экзистенциальных жизненных путей.

Заключительное двустиие — «То, что я говорю, мне прости... / Тихо, тихо его мне прочти...» [С. 235] — прямым обращением к собеседнику возвращает нас к началу стихотворения, повторяя тем самым возвратное движение «чистых линий». Нисхождение по онтологическим ступеням бытия — в полном соответствии с неоплатонизмом — оборачивается восхождением:

поменявшиеся местами субъект и адресат стихотворения возобновляют его начало.

Такой финал свидетельствует, что «совесть твоя» принадлежит диалогу, а не автокоммуникативному обращению к себе самому (как, например, в «Silentium» Тютчева). Более того, метаболическое совмещение открывшегося мне «узла жизни» с «совестью» Другого наделяет художественное откровение той интерсубъективной реальностью «причастной вненаходимости» (Бахтин), какой недостает субъективной «точке безумия» — безумия как моего эвристического откровения, ищущего диалогической опоры в твоей «совестной» (ответственной) экзистенциальной позиции. Уникальная концовка поэтического дискурса с очевидностью обнажает еще два жанрообразующих инвариантных параметра, дополняющих архитектонику присутствия: интенцию *самоопределения* лирического субъекта и суггестию *эвристического прозрения* (так вот оно как на самом деле!).

Согласно сложившейся в нашем литературоведении терминологической традиции, предлагаю жанру лирических прозрений подобного рода присвоить термин *эвиденция* (от лат. *evidens* — очевидный, явный). А.В. Михайлов удачно переводил это латинское слово как «развержение видения»¹¹.

Жанровая стратегия лирической эвиденции весьма характерна для поэтического творчества Мандельштама, однако он не является единоличным изобретателем новейшей лирической жанровости. Она предугадывалась уже в «Царскосельской статуе» Пушкина, в некоторых стихотворениях позднего Лермонтова¹² и, конечно, имела место у Блока (вспомним моделирование «вечного настоящего» в общеизвестном «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»).

Инвариантные стратегии лирического письма, и только упомянутые в статье, и специально здесь рассмотренные, разумеется, не составляют «сумму» всего многообразия жанрового состава данного литературного рода. Однако, обоснованные генетически, они выстраиваются в закономерную, сбалансированную систему, предстают *стволовыми линиями* исторического развития лирики, без соотнесения с которыми ни одна ее жанровая модификация не может быть охарактеризована с достаточной основательностью.

¹ Подробнее см.: *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.

² *Бахтин М.М.* Собр. соч. В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 230.

³ Там же. С. 231.

⁴ *Магомедова Д.М.* Элегия // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. С. 111.

⁵ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 3. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 60.

⁶ Там же. С. 178.

⁷ *Роднянская И. Б.* «Выхожу один я на дорогу» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 96.

⁸ *Лермонтов М.Ю.* Сочинения. В 6 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 158.

⁹ *Динесман Т. Г.* «Отчего» // Лермонтовская энциклопедия. С. 360.

¹⁰ *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 227. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

¹¹ *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 147.

¹² Например: «Отчего», «А. О. Смирновой», «К портрету», «Тучи», «Завещание», «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Графине Ростопчиной», «Договор», «Они любили друг друга так долго и нежно...» (см.: *Тюпа В.И.* Жанровый репертуар лирики Лермонтова 1840–1841 годов // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 115–131).

Эпigramмы на поэтов: жанровая специфика

В статье делается попытка проследить особенности русской эпigramмы в XX в. Исследуются жанровые черты канонической эпigramмы, устанавливаются закономерности развития эпigramмы как жанра в русской литературе. На примере эпigramм на русских писателей исследуется эпigramма писательская. Творчество А. Архангельского, Ю. Тынянова, А. Ахматовой, С. Черного, И. Иргеньева дает картину вариаций жанра эпigramмы: от легкого дружеского смеха и каламбурных шуток до едкого осмеяния и обличения творческой беспомощности. Эпigramма в русской литературе пошла по пути иронического осмеяния объекта, однако не потеряла и факультативную черту жанра — описательность, которая иногда становится основным жанровым признаком.

Ключевые слова: жанр, лирика XX в., эпigramмы на писателей, канон, ирония.

В Древней Греции название «эпigramма» носили любые надписи, какими греки объясняли памятники и трофеи. Сатирическую модальность придали эпigramме Катулл и Марциал. С этим двойственным характером — описательность vs. сатиричность — канонический (т. е. сохранивший «систему признаков, характерных для <...> классических образцов»¹) жанр эпigramмы перешел в новую европейскую литературу.

Лессинг определял эпigramму как «стихотворение, в котором внимание и любопытство наше обращаются на известный предмет и несколько задерживаются, чтобы сразу получить удовлетворение»²; «ожидание и разрешение — две существенные части эпigramмы; ожидание возбуждается объективным изображением, разрешение дается остроумным заключением»³. В немецкой эпigramме отчетливо выступает элемент, который также является характерной чертой русской, — остроумная, чаще всего личная насмешка. Таким образом, эпigramме свойственны остроумная необычная концовка, пуант⁴. По наблюдениям А. Варды, «пуант в полемической эпigramме мог иметь форму сентенции, обращения к читателю / слушателю с определенной просьбой или реплики, относящейся к предыдущей, описательной части текста»⁵.

Правда, изначально русская литература, по мнению исследователей, вводила насмешку в эпigramму искусственно: «Русский XVIII век, с его подражанием французам, представил длинный ряд искусственных эпigramм с весьма натянутым остроумием и неудачной игрой слов; их писали все поэты — Фонвизин, Тре-

диаковский, Капнист, Аблесимов, Богданович, Ломоносов, Державин»⁶. Однако затем эпиграмма прижилась в русской литературе и обрела свое жанровое своеобразие: «Живой и сильной явилась бойкая эпиграмма Пушкина; были удачные эпиграммы и у Лермонтова. Позже были известны как эпиграмматисты Соболевский, Алмазов, Минаев»⁷.

Именно сатиричность, а не описательность становится в русской литературе основной чертой жанра эпиграммы: «В современном понимании эпиграмма представляет короткое сатирическое стихотворение (от двух до восьми стихов, редко больше), направленное против какого-нибудь лица или общественного явления»⁸. Хотя некоторые разновидности эпиграммы не предполагают насмешки и тяготеют к описательности (например, театральная эпиграмма), в целом «новая русская литература заговорила с читателем языком сатиры»⁹.

Особенно интересна в этом отношении эпиграмма на писателей (поэтов), поскольку именно она становится полем рефлексии авторов о сущности поэтического труда. Огромный вклад в развитие этой разновидности жанра эпиграммы внес А.С. Пушкин. На стыке «надписи» и «сатиры» стоит эпиграмма Жуковскому:

<На В.А. Жуковского>
Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что, если это проза,
Да и дурная?..¹⁰

Это одновременно и надпись на книге, и ирония по поводу ее автора. Еще более приближена к «надписи» (хотя и насмешливой) эпиграмма Пушкина на Кюхельбекера:

Вот Виля — он любовью дышит,
Он песни пишет зло,
Как Геркулес, сатиры пишет,
Влюблен, как Буало¹¹.

Исследователи эпиграмм XVIII–XIX вв. отмечают в основном иронические вариации эпиграммы: «Русская эпиграмма, начиная с самого начала ее формирования в XVIII веке, служит для осмеяния общественных или личных пороков, недостатков. Но осмеяние является целевым назначением басни, анекдота, сатирико-юмористической частушки. <...> Эпиграмма же в отличие от басни и анекдота по своей оценочной экспрессии всегда одно-

планова, характеризуется ярко выраженной односубъектной модальностью»¹².

Односубъектная модальность сближает эпиграмму с посланием, акцентируя внимание на адресности осмеяния, как, например, в стихотворении Н.А. Некрасова, обращенном к Л.Н. Толстому:

Автору «Анны Карениной»
Толстой, ты доказал с терпением и талантом,
Что женщине не следует «гулять»
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать¹³.

Эпиграмма XIX — начала XX в. строится по тому же принципу, что и классические образцы, однако односубъектность становится факультативным признаком — см., например, эпиграмму А.И. Куприна:

И.А. Бунину
Оставь, поэт, наивен твой обман,
К чему тебе прикидываться Фетом?
Известно всем, что просто ты Иван,
А, кстати, и дурак при этом!¹⁴

Двойственность эпиграммы (высмеивание порока вообще и порока конкретного человека в частности) позволяет жанру выстраивать обобщение.

Многие исследователи говорят об измельчании жанра эпиграммы в XX в., особенно эпиграммы сатирической, связывая это с цензурой советской власти¹⁵. Однако эпиграмма как жанр не исчезает, а трансформируется, допускает новые жанровые вариации. «“Эпиграмма-хохотунья” хотя и утрачивает свои позиции в XXI веке, но по-прежнему занимает свое почетное место среди многочисленных и разнообразных жанров русской поэзии»¹⁶.

В XX в. появляются хрестоматии, где собраны эпиграммы разного времени¹⁷, и на этом материале хорошо виден вектор изменений жанра. Так, в эпиграммах А. Архангельского ирония по отношению к объекту выражена совершенно четко:

Валентину Катаеву
В портрете — манера крутая,
Не стиль, а сплошной гоголь-моголь:
Посмотришь анфас — В. Катаев,
А в профиль посмотришь — Н. Гоголь¹⁸.

Ирония, впрочем, легкая; скорее юмор, чем сатирическое осмеяние. Иногда с той же целью вызвать улыбку Архангельским обыгрывается фамилия автора:

Артему Веселому
Веселому я от души
Скажу: — Хороший ты писатель.
Но все ж ты книги так пиши,
Чтоб был веселым и читатель!¹⁹

Чаще же каламбур в эпиграмме А. Архангельского связан не с фамилией человека, на которого она пишется, а с текстом, являющимся визитной карточкой автора:

Александру Серафимовичу
Длина «Железного потока» —
От Минска до Владивостока!²⁰

Известны также эпиграммы Ю.Н. Тынянова на русских писателей, где рифмуются и обыгрываются заглавия текстов:

Владимиру Маяковскому
Оставил Пушкин оду «Вольность»,
А Гоголь натянул нам «Нос».
Тургенев написал «Довольно!»,
А Маяковский — «Хорошо-с»!²¹

Иногда эпиграмма направлена на конкретный текст того или иного автора. Подобных эпиграмм много у Тынянова:

Федору Сологубу, автору романа «Мелкий бес»
Твои глаза, конечно, зорки.
Ты беса мелкого узрел.
Но ах! зачем же прелесть порки
В своих поэмах ты воспел!²²

Самыми частотными являются эпиграммы на писателей, где обыгрываются те или иные факты их личной и творческой биографии. Так, эпиграмма Архангельского на М. Пришвина содержит отсылку к его любви к охоте:

Михаилу Пришвину
Он, несмотря на бороду и годы,
Чистейшее дитя... охотничьей породы!²³

Еще интереснее эпиграмма Архангельского на И. Эренбурга, в которой обыгрывается его известное высказывание. На Первом съезде писателей, выступая в защиту Бабеля, Эренбург сказал: «Лично я плодовит, как крольчиха. Но я отстаиваю право слони- хи быть беременной дольше, чем крольчиха»²⁴.

Илье Эренбургу
У Эренбурга скромный вид,
Ему не свойственна шумиха.
Фундаментален, как слониха,
И, как крольчиха, плодовит²⁵.

Безусловно, есть и эпиграммы на писателей, где выражено негативное отношение к подразумеваемому лицу (иногда вызванное частными человеческими отношениями, иногда — неверием в талант). Так, Саша Черный в эпиграмме на Андрея Белого не скупится на порицания:

Андрею Белому
Ради шаткой клички «гений»
Оскопив слепой талант,
Хлещет бредом откровений
Пифианский симулянт.
Каждый месяц две-три книжки,
А король все гол да гол.
Ах, заумный сей футбол
Надоел нам до отрывки²⁶.

Его же эпиграмма на В. Маяковского также полна едкой иронии:

Владимиру Маяковскому
Смесь раешника с частушкой,
Барабана с пьяной пушкой —
Красный бард из полпивной,
Гениальный, как оглобля,
От Нью-Йорка до Гренобля
Мажет дегтем шар земной²⁷.

Эпиграмматический текст И. Иртеньева строится на обыгрывании хрестоматийной мандельштамовской строки «Дайте Тютчеву стрекозу...»:

Дмитрию Пригову
Концептуализм угрозу
Всему сущему несет.
Дайте Пригову стрекозу —
Он ей крылья оборвет²⁸.

Собственно, авторы и сами создают на себя эпиграммы. Так, А. Ахматова пишет эпиграмму-рефлексию о собственном вкладе в мировую «женскую» литературу:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить,
Но, Боже, как их замолчать заставить!²⁹

Эпиграмма XX в., как показывают примеры эпиграмм на писателей, наследует все традиции сразу, сочетая черты и сатиры, и надписи. Выстраивается новая вариация эпиграммы: объект ее по-прежнему конкретен, но вместо сатирической однозначности она дает двойную оценку, сочетающую и иронию, и возвеличение. При этом эпиграмма в русской литературе, пойдя по пути осмеяния, не потеряла и факультативную черту жанра — описательность, которая иногда становится основным жанровым признаком.

¹ Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 115.

² Горнфельд А.Г. Эпиграмма // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. В 86 т. Т. XLа. СПб., 1904. С. 892.

³ Там же.

⁴ Подробнее см.: Еришов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы: от эпиграммы до романа. Л.: Наука, 1977; Леонов И.С. Поэтика русской эпиграммы XVIII — начала XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006; Мальчукова Т.Г. В свете традиций: о сравнительно-типологическом изучении лирических жанров: учеб. пособие по спецкурсу. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1986.

⁵ Варда А. Типы полемических эпиграмм в XVIII веке // Варда А. Литературная жизнь России XVIII — начала XIX века. Лодзь: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016. С. 96.

⁶ Горнфельд А.Г. Указ. соч. С. 892.

⁷ Там же.

⁸ Мануйлов В. Предисловие // Русская эпиграмма (XVIII–XIX вв.). Л.: Сов. писатель, 1958. С. 5–6.

⁹ Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 5.

¹⁰ Там же. С. 197.

¹¹ Там же. С. 176.

¹² Рыбакова А.А. Экспрессивно-семантическая структура русской эпиграммы XVIII–XIX веков и ее лексические, фразеологические средства: дисс. ... канд. филол. наук. Армавир, 2009. С. 5.

¹³ Цит. по: Степанов Е. Эпиграмма как поэзия [Электронный ресурс] // Дети Ра. 2011. № 1(75). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2011/1/st24.html> (дата обращения 20.02.2019).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Кушлина О.Б. Жанровое своеобразие русской сатирической поэзии начала XX века (пародия, эпиграмма, басня): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1983; Матяш С.А. Вопросы поэтики русской эпиграммы: учеб. пособие. Караганда: Изд-во КарГУ, 1991.

¹⁶ Степанов Е. Указ. соч.

¹⁷ Русская эпиграмма (XVIII–XIX вв.). Л.: Сов. писатель, 1958; Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л.: Сов. писатель, 1975; Русская эпиграмма. М.: Худож. лит., 2000; Эпиграмма. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 41. М.: Эксмо, 2005.

¹⁸ Эпиграмма [Электронный ресурс]. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 41. М.: Эксмо, 2005. URL: <http://www.epigrammi.net/autors/> (дата обращения 10.01.19).

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

Панегирик Теодориху Эннодия: эволюция жанровой традиции

В статье рассматриваются риторические стратегии, используемые Эннодием для легитимации концепции королевской власти Теодориха Остготского. В концепции подчеркиваются два существенных аспекта: первый — патриотический или национально-италийский, и второй — религиозный. Используя жанровую традицию панегирика, Эннодий не стремится вписать Теодориха в череду императоров, скорее, он даже им его противопоставляет. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским. Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем.

Ключевые слова: Эннодий, Теодорих Остготский, панегирик, римская традиция, дискурс, латинская риторика.

Магн Феликс Эннодий (474–521) принадлежит, как и Авит Вьеннский, к первому поколению, сознательная жизнь которого началась уже после крушения Западной Римской империи. Эннодий родился в Южной Галлии и на протяжении всей жизни сохранял трогательную преданность своей родине и не скрывал гордость этим происхождением¹. Впрочем, большую часть своей жизни он провел в Цизальпинской Галлии, где и умер, будучи епископом Павии. Эти биографические и географические указания в данном случае не факультативны: молодость Эннодия приходится на борьбу Теодориха и Одоакра. Рассказывая о своей жизни, он рассматривает свои собственные несчастья и неудачи в кругу злоключений и невзгод, выпавших на долю его родины: «в то время, когда Италия вновь обрела свою жизнь благодаря вступлению с нетерпением ожидаемого короля Теодориха, так как его враги сеяли везде опустошение несказанное и тот, кто пережил меч, оказался погублен голодом <...> я, в возрасте примерно шестнадцати лет, был оставлен без поддержки тетушки, которая меня вырастила»².

Эти биографические отступления отнюдь не второстепенны, как может показаться на первый взгляд. В действительности, они позволяют хотя бы понять, если не объяснить во всей пол-

ноте, позицию, занятую Эннодием по отношению к Теодориху. Перед нами не тот случай, когда бедный молодой человек, обладающий определенными способностями и талантами, связывает с правителем все свои честолюбивые устремления, направленные на достижение дальнейшего выдвижения и преуспевания. Конечно, мы видим, что Эннодий испытывает к Одоакру презрение и жгучую, постоянную ненависть. Его суровость по отношению к узурпатору не идет ни в какое сравнение с суждениями историков и существенно превосходит по накалу то мнение, которое было официально сформулировано правительством Теодориха и закреплено под пером Кассиодора. Приведенный выше фрагмент письма Эннодия свидетельствует, что Теодориха он считает спасителем с момента его прихода в Италию, и Панегрик, который Эннодий составит позднее в честь короля, будет полностью соответствовать этому первому впечатлению. Хотя цитируемые строчки и были написаны гораздо позже, нет никакого сомнения, что Эннодий передает свои ощущения шестнадцатилетнего возраста, возраста переживаний и страстей, формирующих личность. Присоединение Эннодия к Теодориху было спонтанным и бескорыстным, насколько мы можем сейчас об этом судить. Для Эннодия Теодорих воплощает в себе чувство долга, справедливость и надежды на дальнейшее процветание Италии. Все это проявляется в личности короля во всем блеске своей очевидности. Хотя ситуация в Италии 490 г. ничего подобного, казалось бы, не предвещала. Сейчас мы знаем, что Теодорих был представителем императора, что император оставался единственным носителем высшей власти, что Одоакр был никем иным, как узурпатором. Таким образом, мы склонны считать вторжение Теодориха в Италию легитимным, соответствующим императорскому повелению. Однако для населения Италии конца V в., которое не читало «*Ostgothische Studien*» Т. Моммзена, все эти обстоятельства были гораздо менее очевидными.

В нескольких блестящих строках Франсуа Мориак такими словами описывает преклонение Расина перед Людовиком XIV: «Расин любил короля. Почему этот факт заставляет морщиться многих критиков? Мы говорим об этой любви к королю так, как слепой от рождения человек рассуждает о цветах или об изяществе форм. Мы потеряли ощущение смысла происходящего, точнее произошло его смещение. Уж если на то пошло, приходится в волнение из-за трехцветной ткани — чудо гораздо большее, чем из-за существа из плоти и крови, которое воплощает в себе

Францию, которое происходит от тех, кто создал Францию, и дети которого называются детьми Франции»³. Mutatis mutandis эти строчки могли бы прекрасно описать отношение Эннодия к Теодориху. Эннодий любил короля, и в этой любви для него соединялись преклонение перед незаурядным монархом и обожание своей родины — Италии. Единственное отличие заключается в том, что Теодорих не был сыном Италии по рождению, но он стал таковым по взаимному согласию и симпатии. Все, что Эннодий говорит о Теодорихе, отмечено такой степенью эмоционального напряжения, что очень сложно для анализа. Можно, конечно, найти этому разумные объяснения, но эти последние уже не однажды высказаны. Однако продолжает существовать что-то трудное для объяснения, неясное, смутное и загадочное, относящееся скорее к области интонации и стиля, нежели к сфере идей. Такой накал чувств очень редко встречается в латинской литературе: это не случай Горация и Августа или Траяна и Плиния. Панегирику, написанному Эннодием в честь Теодориха, выпала судьба стать одним из последних примеров в долгой истории лаудативного жанра, однако, по существу, он не похож ни на один образец, ему предшествовавший. Для сравнения с ним скорее подходят произведения авторов, близких по времени к Эннодию, таких, как, например, Авит Вьеннский или другой уроженец Северной Италии, Фортунат.

Первый пункт, на котором необходимо остановиться, заключается в том, что для Эннодия Теодорих является королем. Его титул патрикия, обладание которым так часто подчеркивается Анонимом Вalezия и на основании которого историки Нового времени и следующие за ними строили концепции для обоснования легитимности его власти, не упоминается никогда. Он также не является императором, т. е. не имеет титула, обладание которым для западного мира той эпохи не могло значить ничего другого, кроме ощущения морального превосходства над окружающими королями. Однако это не мешает Теодориху претендовать на все prerogatives императора Запада. Любопытным образом в портрете Эннодия Теодорих принимает вид императора только в борьбе против Востока. Таким образом, если Теодорих определяется как *rex* или как *princeps*, это не имеет существенного значения: второй титул вовсе не означает, что его обладатель оказывается императором. Впрочем, в *Vita Eriphani* другие короли также называются *principes*. Эти замечания непосредственно касаются только сочинений Эннодия, и совершенно не от-

ражают намерения самого Теодориха. Более того, они имеют значение только для того периода, когда пишет Эннодий. Не стоит забывать, что два основных произведения, относящихся к Теодориху, *Vita Eriphani* и Панегирик, были созданы до кризиса 507 г. Несомненно, что Теодорих только тогда в полной мере осознал свое императорское предназначение⁴. Также надо отдавать себе отчет в том, что Эннодий был служителем Церкви, в отличие от Кассиодора. *Vita Eriphani* и еще больше Панегирик отражают идеи церковных кругов⁵. В том числе и этим фактором, возможно, объясняется упоминавшаяся нами особая интонация данных текстов.

Итак, Теодорих — король. Он стал королем по праву рождения, а не вследствие благоприятного стечения жизненных обстоятельств. Эннодий называет его *rex genitus*⁶. Это определение представляет для нас интерес с многих точек зрения. Прежде всего, с его помощью проводится четкое отличие Теодориха от любых узурпаторов, в первую очередь от Одоакра. Желание последнего стать королем было вызвано поистине дьявольскими наущениями⁷. Теодорих, в свою очередь, уже был королем, когда предпринял завоевание Италии. С другой стороны, королевский титул Теодориха у Эннодия никогда не связывается с управлением определенным народом: Эннодий нигде не говорит о Теодорихе как о *rex Gothorum*. В целом в произведениях Эннодия вообще практически не содержится никаких указаний на готское присутствие в Италии, все, что связано с готами, тщательно заретушировано⁸. Для Эннодия политика — это дело исключительно правителей, это конфликт персональных амбиций и честолюбий, в котором народы играют лишь второстепенную роль. Согласно Эннодию, причина исторических событий кроется в индивидууме и бушевающих его страстях, к которым время от времени, как, например, в случае с итальянской экспедицией Теодориха, добавляются Провидение и небесное вмешательство.

Когда Эннодий начинает свой рассказ о Теодорихе, мы могли бы рассчитывать, по крайней мере, узнать относительно подробно о его семье, о том, как и при каких обстоятельствах он унаследовал принадлежащий его роду королевский титул. С первых же слов заметно, что Эннодий старательно избегает этой темы. Ритор такого уровня и образования не может, конечно же, не знать, что правилами составления панегириков предполагается рассказ о происхождении героя. В данном случае ничего подобного нет. Лишь однажды и вскользь упоминается Тиудимер⁹. Бо-

лее того, это упоминание включается в речь самого Теодориха, Тиудимер не назван по имени, и не указывается его королевский титул¹⁰. Безусловно, подробный рассказ о детстве Теодориха, о его пребывании в качестве заложника в Константинополе — тема довольно щекотливая, и ее разработка могла поставить Эннодия в трудное положение. По крайней мере, Эннодий мог себе позволить сказать несколько слов, чрезвычайно сдержанных и выверенных, чтобы все-таки затронуть тему появления на свет и формирования своего героя. Автор всеми силами стремится избежать упоминания каких бы то ни было сюжетов в жизни Теодориха, которые можно было бы при желании счесть чуждыми римскому народу, свидетельством чему является знаменитая фраза: «educavit te in gremio civilitatis Graecia praesaga venturi»¹¹. Все это позволяет утверждать, что если в выражении *rex genitus* идея наследования королевской власти и присутствует, то уж во всяком случае не на первом плане.

Чтобы яснее представить себе смысл рассматриваемой формулы, мы должны обратиться к заключительным параграфам Панегирика, где Эннодий пишет: «Ты единственный соединяешь в себе заслуги и данное природой, приказам которой следуют храбрецы. Происхождение дало тебе право повелевать, однако твоя доблесть его подтвердила. Блеск твоего рода снискал тебе скипетр, однако, если бы этого отличия и не было, твой разум заставил бы их выбрать тебя своим владыкой»¹². На первый взгляд кажется, что мы имеем дело с довольно традиционной темой, часто используемой в панегириках императорам, когда авторам нужно было согласовать права, полученные по рождению, с правами, добытыми героями исключительно благодаря личным заслугам. При более пристальном рассмотрении складывается впечатление, что в данном случае перед нами разворачивается конструкция их трех составляющих, а не только из двух. Ясно, что в основе лежат две бинарные оппозиции двух пар понятий: *origo / virtus, splendor generic / mens*. Эта схема сама по себе еще вполне традиционна. Но имеется ли здесь в виду та же самая оппозиция, только выраженная другими словами, что и в случае с *merita* и *natura* в предыдущей фразе? Слово *natura* в этимологическом значении «рождение / происхождение» встречается крайне редко. При этом в заключительном параграфе Панегирика мы вновь сталкиваемся с этим словом, используемым Эннодием для описания внешности короля, его физических черт: «то, что у других правителей является произведением

диадемы, то у моего короля является творением природы, управляемой Божьей волей»¹³. Это позволяет нам предполагать, что Теодорих соединяет в себе не только королевское происхождение и личные заслуги, но также и исключительные физические, нравственные и интеллектуальные качества, сочетание которых в одном человеке и позволяет «увлечь храбрецов». *Natura* в данном контексте означает внешний вид, манеру держать себя, осанку, т. е. все те характерные черты человеческой личности, которые, конечно, зависят и от рождения, и от происхождения, но являются, тем не менее, неотъемлемыми, принадлежащими непосредственно конкретному индивиду. Так же как в случае с понятием *indoles*, *merita* отсылают нас к определенным чертам характера, возникновение и развитие которых является результатом действия свободы воли и личной *virtus*. Таким образом, в фигуре короля соединяются доблестные достоинства (*merita*) и то, что мы бы назвали природными, врожденными данными (*natura*). Итак, теперь, как кажется, мы можем более точно определить, что имеет в виду автор, называя Теодориха «*rex genitus*». Теодорих является королем, потому что, во-первых, он сын короля, во-вторых, потому что он обладает присущими королю от рождения неотъемлемыми природными качествами, и, в-третьих, потому что он развил в себе выдающиеся достоинства, необходимые королю.

Впрочем, если обратиться к контексту, в котором появляется выражение *rex genitus*, мы также обнаружим, что единственной интерпретации этого выражения как «король по праву наследования, сын короля» явно недостаточно, да и в целом она мало вероятна. В указанном контексте речь идет о выступлении Теодориха в поддержку императора Зенона, на трон которого посягнул узурпатор Василиск. У Эннодия вызывает восхищение тот факт, что *rex genitus* вернул законному правителю власть, принадлежащую ему по праву, вырвав ее из рук узурпатора. Иными словами, согласно точке зрения Эннодия, Теодорих мог бы эту власть и не возвращать императору Зенону, а, например, сохранить императорскую власть за собой. Конечно, Эннодий не говорит ничего прямо, даже преувеличение должно сохранять видимость правдоподобия: хорош бы он был, если бы осмелился без всяких экивоков заявить, что сын короля готов занять трон Цезарей! Зато все остается во вполне допустимых рамках, если Эннодий всего лишь подчеркивает, что Теодорих обладает всем необходимым, чтобы быть королем.

Описывая физический облик Теодориха, создавая его литературный портрет, Эннодий подчеркивает как раз те черты, в которых с наибольшей очевидностью проявляется королевская сущность героя: «ярко-розовый цвет лица короля излучает блеск его королевского достоинства», «стан его таков, что в нем сразу же угадывается правитель», «глаза его оживлялись постоянным сиянием», «его руки достойны и карать мятежников, и исполнять желания подданных»¹⁴. Этот портрет очень значим как в эстетическом, литературном, так и в политическом отношении. Безусловно, он не претендует на реализм, каждая отмеченная в нем деталь имеет символическое значение. Перед нами изображение короля, соответствующее сложившемуся иконографическому типу, — подобно тому, как уже довольно давно существуют иконографические типы изображения Христа и святых¹⁵. С другой стороны, само наличие этого литературного портрета в Панегирике указывает на то внимание, которое уделяли современники непосредственному, физическому присутствию правителя. И тогда *rex genitus* скорее не тот, кто является королем по праву рождения, а тот, о ком можно сказать, что он «прирожденный король», по аналогии с тем, как мы говорим, например, «прирожденный артист», т. е. тот, в ком живет некий «гений» королевской власти, *ingenium*, соответствующий его роли и положению¹⁶. Конечно, литературный портрет Теодориха, предложенное Эннодием изображение его физических черт, со всеми имеющимися символическими коннотациями, является частью той картины мира, где каждый элемент обязательно должен чему-то соответствовать. Данные физического облика отражают и проявляют моральные качества. Внешность — отнюдь не второстепенная, не случайная деталь. Теодорих должен изображаться только так и никак иначе, ибо он король, настоящий король. Здесь мы подходим к моменту, разделяющему Эннодия и Сидония Аполлинария. Сидоний, давая портрет Теодориха II Вестготского, подробно говорит о его соответствии своему положению, о том, что Теодорих II полностью подходит для исполнения своих функций. Король соотносился с идеей королевской власти, соответствие которой и делало его правителем. Рассуждения Эннодия располагаются в иной плоскости. Сидоний судит, сопоставляет и выносит решение, Эннодий созерцает. Здесь больше нет места никаким рассуждениям беспристрастного арбитра, почти посредника между идеей и ее отражением, остается только констатация бесспорной очевидности: *vultus purpura in-*

*radiat*¹⁷. Подобные изменения эстетических установок никогда не происходят беспричинно, смена способа описания говорит о смене способа видения. Мы имеем все основания предполагать, что между портретом Теодориха, созданным Эннодием, и идеей *rex genitus* имеется прямое соответствие: одно служит понятийным отражением другого.

Неудивительно, что на все эти темы у Эннодия накладывается тема наследственной передачи королевской власти: «Пусть царственный отпрыск, рожденный от тебя, умножит благодеяния этого золотого века! Пусть наследник престола резвится у тебя на коленях!»¹⁸. Основываясь на наших предшествующих рассуждениях, можно отметить, что в концепции Эннодия сочетаются, не противореча друг другу, две идеи. Во-первых, важнейшим основанием королевского титула и королевской власти Теодориха оказывается отнюдь не его принадлежность к королевской династии Амалов¹⁹. С другой стороны, Теодорих король по рождению и происхождению (*operata est fabricante Deo natura*). Т. е. королевская власть, являющаяся бесспорной прерогативой и неотъемлемой принадлежностью Теодориха, в каком-то смысле отделяется, абстрагируется от его готского происхождения. Но это ни в коей мере не мешает ей передаваться по наследству. Акценты и нюансы тут очень важны, можно сказать, что в нихто и заключено главное содержание. Для Эннодия королевская власть Теодориха — это не готская королевская власть, управляющая Италией, которая должна получить свое продолжение. Мысль выражена достаточно четко: *germen ex te, heres regni*. Речь идет о том, чтобы имела продолжение именно власть Теодориха над Италией, а не об обеспечении прочного положения потомкам Тиудимера.

Основная проблема, безусловно, заключается в следующем: каким образом объяснить и обосновать, что в самом центре империи, в Италии, правит Теодорих. Единственное решение состоит в том, чтобы воспеть, восславить его королевскую власть. Только таким способом можно предотвратить распространение мнения об Италии как о добыче варваров или как о вассале Константинополя. Нужно показать, что *rex genitus* Теодорих достоин править Италией, а его власть не нуждается ни в каких инвестициях императора Восточной Римской империи. Каким образом император Зенон мог бы согласиться с такой постановкой вопроса, хотя бы это и касалось того, кто в борьбе с узурпатором Василиском вернул ему трон?²⁰ С другой стороны, королевская

власть Теодориха дарована ему Небом, а его королевство — это Италия. Любопытно отметить, что в *Vita Eriphani* Эннодий говорит об Эйрихе как о короле готов, о Гундобаде — как о короле бургундов²¹, тогда как Теодорих всегда называется просто *rex* или *princeps* без каких бы то ни было уточнений, т. е. можно сказать, что в *Vita Eriphani* Теодорих выступает королем *par excellence*. Он пришел в Италию «с множеством своих воинов»²², он единственный, *regnum* которого определяется по географическому принципу: *Italiae dominus*²³, *Italiae rector*²⁴. Другие титулы, которые использует Эннодий по отношению к Теодориху, такие, как *dominus rerum*, *dominus libertatis*²⁵, — работают на решение все той же проблемы, так как раскрашивают королевскую власть Теодориха в сугубо римские цвета.

Утверждение особых, исключительных отношений, возникших между Теодорихом и Италией, определяет и пределы его власти. Король откликнулся на призывы и мольбы о помощи этой древней земли, обескровленной недостойными правителями²⁶. При этом и Италия помогла ему, так как именно она стала тем полем, где Теодориху представилась возможность развернуть бурную деятельность, проявить и реализовать все свои потенциальные способности, всю мощь его природной, принадлежащей ему по праву рождения королевской власти. Прирожденный правитель, он делает в Италии то, ради чего появился на этот свет, находит здесь исполнение своего предназначения, находит дело, соответствующее его самым честолюбивым ожиданиям и амбициям. Но его власть ограничивается пределами Италии, она не обладает универсализмом императорской власти.

Позиция Эннодия, как это обычно и бывает в переходные периоды, не свободна от определенной амбивалентности. Историки новейшего времени чаще всего основное внимание уделяли его «имперскому консерватизму». И это действительно так, за доказательствами далеко ходить не надо. Уже на основании Панегирика мы можем составить целый список выражений, типичных для сочинений императорской эпохи: *princeps venerabilis*, *status reipublicae*, *majestas tua*, *numen tuum*²⁷. Однако тут же мы видим рождение нового взгляда на короля и королевскую власть. Этот процесс особенно нагляден даже не в самом Панегирике, а в небольшом стихотворении *De horto regis*, в котором очень явно проступает предчувствие Средневековья²⁸. В стихотворении дается развернутое описание королевского сада, который своим богатством, пышностью, разнообразием символизирует

могущество короля. Пурпур там цветет в честь монарха: «Растения признают того, кто их взращивает, немые, они говорят. Тот, до кого дотронулся повелитель, получает весну в стужу»²⁹. С литературной точки зрения это стихотворение мало интересно, хотя в нем и применяется прием «соответствий», который предвосхищает эстетические установки Фортуната³⁰.

Интересно также отметить, что нигде, даже в Панегирике, Эннодий не стремился вписать Теодориха в череду императоров, скорее, он даже им его противопоставляет. Для него Теодорих — это не новый Траян или новый Тит, как будет позднее для Кассиодора. Масштабная конструкция *Variae*, отвечающая имперским амбициям Теодориха, порывает с курсом на постепенную и добровольную эволюцию, на которую надеялся и над которой работал Эннодий. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским³¹. Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем. В итоге Теодорих оказывается вписанным в античную традицию *rex*, дополненную новыми существенными элементами, источником для которых явились итальянский патриотизм и христианская мысль.

¹ См.: *Ennod.*, Ep. 6, 24: «Ego Gallias, quae totum me propter vos sibi vindicant, si oculis non inspicio, affectione non desero». Некоторые из близких родственников Эннодия продолжали жить в Галлии еще в VI в. См.: *Stroheker K.F.* Der senatorische Adel im spätantiken Gallien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970. S. 166.

² *Ennod.*, Op. 5, 5: «Tempore quo Italiam optatissimus Theoderici regis resuscitavit ingressus, cum omnia ab inimicis ejus inexplicabili clade vastarentur et, quod superesset gladiis fames necaret, cum excelsa montium castrorumque arces penuria perrumperet et in culminibus locatos armis saevior egestas obsideret, ego annorum ferme sedecim amittae quae me alverat ea tempestate solacio privatus sum».

³ *Mauriac F.* Vie de Racine. Paris: Union générale d'éditions, 1962. P. 134.

⁴ Его роль арбитра (впрочем, неудачная) до эскалации конфликта, управление Испанией, осуществляемое от имени своего внука, а на практике ставшее фактической аннексией, возвращение Южной Галлии — все эти факты являются наглядными свидетельствами и этапами этого постепенного осознания. Весьма вероятно, что именно к этой эпохе относится знаменитая надпись, которую приводит П. Курсель (*Courcelle P. Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*. Paris: Etudes Augustiniennes, 1964. P. 246). Один только раз Эннодий называет Теодориха «imperator noster» (*Ennod., Libellus*, 74).

⁵ *Ennod., Pan.*, 77: «Vide divitias saeculi tui: tunc vix fora habuere perfectos, nunc ecclesia dirigit laudatorem».

⁶ *Ennod., Pan.*, 13: «Ventilemus historias, interrogentur annales: apud quos constitit refusum exuli, quem cruore suo rex genitus emerat, principatum?». Эти слова касаются той помощи, оказавшейся решающей, которую Теодорих оказал императору Зенону в его борьбе с узурпатором Василиском.

⁷ *Ennod., Vita Epiph.*, 95: «... ecce ille quietis nescius et scelerum patratior inimicus... inquit quibus virum integerrimum passionibus lacessiret... Spe novarum rerum perditorum animos inquietat, Odovacrem ad regnandi ambitum extollit».

⁸ О готах речь заходит, в частности, когда Эннодий пишет о разделе земель, но и этот факт, подаваемый в сугубо положительном аспекте, включается им в общий контекст написанного в панегирически-экспрессивном стиле письма патрикию Либерию, в котором воздается хвала этому достойнейшему государственному мужу (*Ennod., Epist.* IX, 23).

⁹ *Ennod., Pan.*, 43: «Stat ante oculos meos genitor de quo numquam fecit in certamine fortuna ludibrium...».

¹⁰ Совершенно иную роль Тиудимер играет в сочинении Иордана.

¹¹ *Ennod., Pan.*, 11.

¹² *Ibid.*, 88: «Solutus es natura et meritis compositus, cuius magnamini iussa sectentur. Origo te quidem dedit dominum, sed virtus adseruit. Sceptra tibi conciliavit splendor generis, cuius si deessent, eligi te in principem mens fecisset».

¹³ *Ibid.*, 91: «...quod agunt in aliis dominis diademata, hoc in rege meo operata est deo fabricante natura».

¹⁴ *Ibid.*, 89: «Sed nec formae tuae decus inter postrema numerandum est, quando regii vultus purpura ostrum dignitatis inradiat... Statura est quae resignet prolixitate regnantem; nix genarum habet concordiam cum rubore; vernant lumina serenitate continua; dignae manus quae exitia rebellibus tribuant, honorum vota subiectis». Очень примечательно в данном контексте употребление слова *serenitas* в его прямом значении, поскольку в переносном смысле оно означает один из императорских титулов. Подобные детали описания физического облика Теодориха полностью вписываются в традицию литературного портрета, подробно прослеженную в монографии Л. Билера, см.: *Bieler L. Θεῖος ἀνὴρ. Das bild des «göttlichen Menschen» in Spätantike und Frühchristentum*. Vienne: Höfels, 1935. S. 51–52.

¹⁵ О том, как связаны между собой правила изображения правителя на портрете и политическая идеология, см. подробнее: *L'Orange H.P. Apotheosis in ancient portraiture*. Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1947. Созданный Эннодием литературный портрет Теодориха можно было бы весьма продуктивно сравнить с изображением того же короля, воспроизводя-

щимся на знаменитом медальоне из Сенигалы, как, например, это предлагает сделать С. Фухс (*Fuchs S. Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit // Die Antike. XIX. 1943. S. 122–125*). О мозаике из Сент-Аполлинер-ле-Нёв, на которой первоначально также мог быть изображен Теодорих, см.: *Шкаренков П.П. Римская традиция в варварском мире: Флавий Кассиодор и его эпоха. М.: РГГУ, 2004. С. 107–108.*

¹⁶ Особо стоит отметить, что в произведениях Эннодия слово *genitus* довольно часто сближается со словом *genius*, см., например, индекс Ф. Фогеля к изданию Эннодия. В частности, интересен следующий пример из Панегирика: «*fascēs accepisti, non quo tibi accederet genius de curuli...*» (*Ennod., Pan., 15*).

¹⁷ Этот глагол или производные от него, а также все образы, с ним связанные, играют очень важную роль в сочинениях Фортуната, когда он создает портреты королей в своих панегириках.

¹⁸ *Ennod., Pan., 93*: «*sed utinam aurei bona saeculi purpuratum ex te germen amplificet! Utinam heres regni in tuis sinibus ludat! Ut haec quae tibi offerimus verborum libamina, sacer parvulus a nobis exigit similium adtestatione gaudiorum*». Данный фрагмент можно сравнить, например, с фразой Фортуната: «*ubi luserit heres*» (*Fortunatus, Carm., VI, 1, 36*). Здесь также можно предположить реминисценцию из Вергилия (*Virg., Aen., IV, 329*).

¹⁹ Название династии, имеющее столь важное значение как в *Variae* Кассиодора, особенно после смерти Теодориха, так и в сочинении Иордана, совершенно неизвестно Эннодию.

²⁰ *Ennod., Pan., 12*.

²¹ *Ennod., Vita Epiph., 80*: «*Tolosae alumnos Getas quos ferrea Euricus rex dominatione gubernabat...*»; *140*: «*princeps eorum Gundobadus est...*».

²² *Ibid., 109*.

²³ *Ibid., 163*.

²⁴ *Ennod., Pan., 109*.

²⁵ *Ennod., Ep., IV, 6; 26; VI, 27*. Другие примеры см. в Индексе Ф. Фогеля.

²⁶ *Ennod., Pan., 23*: «*... per gubernantium vilitatem potens terra consenuerat...*».

²⁷ *Ennod., Pan., 1; 5; 2; 4*.

²⁸ *Ennod., Carm., 2, 111*. Ф. Фогель издал это стихотворение, поместив его туда же, где оно находилось в рукописях, т. е. сразу за Панегириком. Это показывает, что очень рано обратили внимание: Панегирик и стихотворения объединяют общая интонация, настрой, ощущения.

²⁹ *Ennod., Carm., 2, 111, 13–14*: «*Gramina cultorem praenoscent, muta locuntur; / Quod tetigit princeps, ver habet in glacie*». Последняя фраза представляет некоторую трудность. Мы считаем, что *ver* это винительный падеж, что сохранено в переводе. Однако можно также представить *ver* и подлежащим: «весна им овладевает».

³⁰ Возможно, Фортунат ориентировался на Эннодия как на образец, когда писал стихи о саде Ультроготы, в которых воспроизводит тот же ряд символов.

³¹ *Ennod., Pan., 78*.

О жанровой специфике сборника Ивана Пересветова

Статья посвящена жанровой природе публицистического комплекса Ивана Пересветова — выдающегося писателя XVI в., объединившего в своем сборнике идеи западных мыслителей-гуманистов и мифологемы древнерусской философии истории. Специфика пересветовского сборника заключается также в совмещении типичных признаков средневекового сборника, подчиненного иерархическому и центонному принципам, и мирского, немонастырского содержания. Наряду с религиозной проблематикой публицист обращался к идеям реформирования Русского государства на новых началах социальной справедливости и равенства, что выразилось в учении о Божественной «правде». Оригинальная философская доктрина потребовала от Пересветова и новых способов подачи материала. Автор активно использует жанр историко-легендарной повести и челобитные, обращается к символическим жанрообразованиям древнерусской книжности, допускает публицистический домysel, широко прибегает к апокрифическим версиям известных исторических событий.

Ключевые слова: сборник, жанр, историко-легендарный контекст, пророчества.

В современной медиевистической русистике неоднократно предпринимались попытки определить состав древнерусских сборников и в зависимости от этого классифицировать объединяющие комплексы («сборники», «изборники»), разведя их по типам. В этом смысле немало внимания специалистов-филологов заслуживают работы О.В. Творогова, Р.П. Дмитриевой, Т.В. Черторицкой, А. Милтеновой¹ и многих других. Среди сборников намечаются две большие разновидности: сборники служебные, литургические и сборники паралитургические (уставные и келейные), которые нередко, по мысли ряда ученых, образуют одну разновидность — «четыре сборники». Если первые имели, как правило, практическую функцию и были связаны с потребностями богослужебного обихода, то вторые обычно были рассчитаны именно на чтение — соборное (например, во время трапезы) и келейное, индивидуальное. В большинстве случаев такие сборники создавались в русских средневековых монастырях. Р.П. Дмитриева так определяет тип сборников, рассчитанных на уединенное чтение: «Под четырьмя сборниками мы понимаем те рукописи, которые предназначались для чтения на

досуге. Именно в составе этих сборников преимущественно сохранились литературные произведения»².

Продолжая традицию изучения и классификации древнерусских сборников, И.М. Грицевская предложила оригинальную типологию, которая представляется нам довольно удачной, хотя, вероятно, и неполной. Исследовательница считает возможным разделить сборники на 1) своды, 2) иерархические комплексы и 3) «центыны»³. Если сборники-сводки объединяют относительно крупные памятники, то сборники иерархические представляют собой главный текст и сопровождающие его дополнения. В то же время «центыны» строились по кумулятивному принципу и нанизывали небольшие и очень разнородные тексты, весьма пестрые в жанрово-тематическом отношении.

Подобного рода принципы бытования текстов в Древней Руси отличаются заметной устойчивостью. Четьи сборники были широко распространены как в пору расцвета средневековой книжности, так и в раннее Новое время (XVII–XIX вв.).

Особым этапом жизни сборников был XVI в., ставший, по мнению многих исследователей, эпохой развития публицистики — текстов, имевших актуальное общественно-политическое звучание и адресованных широкой аудитории. Многие из них сохраняли популярность и в XVII–XVIII вв. Здесь достаточно вспомнить сборник известного писателя Московской Руси Ермолая-Еразма (16 из 19 памятников комплекса принадлежали самому Ермолаю)⁴ и так называемые «Сборники Курбского»⁵. При кажущемся сугубо богословском содержании многих сборников Московского царства видное место там занимали социально-философские и государственные (политические) идеи авторов.

Заметным явлением стал и публицистический комплекс Ивана Семеновича Пересветова, «воинника» и служилого человека, который около 1538 г. приехал из Западной Европы в Россию и в 1540-х гг. обратился к царю Ивану Грозному с проектом широких преобразований. Сборник Пересветова представляет собой уникальную подборку текстов, большинство из которых отмечены ярко выраженным авторским пониманием судеб и перспектив Русского государства. О жанровой специфике сочинений Пересветова написано не так много, о специфике его комплекса как особой разновидности авторского сборника не сказано практически ничего (исключения, скорее, подтверждают правило⁶). В этой статье мы попытаемся восполнить имеющийся пробел и одновременно хотя бы предварительно установить, что сближает

комплекс Пересветова с традиционным древнерусским сборником и каковы их существенные различия.

Причиной создания сборника было желание автора изменить ситуацию в Русском государстве. В первой челобитной Пересветов сообщал также о том, что приехал на русскую службу для того, чтобы возглавить производство гусарских щитов нового образца. Без высокого покровителя служилый человек терпел притеснения и обиды. Дело, ему порученное, так и не сдвинулось с места, а каждая попытка подать «память» ни к чему не приводила. Но и после встречи с государем «воинник» не чувствовал себя защищенным: «И ты, государь, меня, холопа своего, не приказал никому»⁷. В том случае, если служба и «речи», вывезенные из других земель, царю не полюбятся, Пересветов просил вернуть «книжки» назад. Уже в «Малой челобитной» служилый человек с горечью подчеркивал, что от «обид» и от «волочит» он «наг и бос и пеш», сравнивая свою жизнь у европейских монархов с печальной реальностью Русского государства: «Служил есми, государь, трем королем, а такая обиды ни в котором королевстве не видал» [С. 164].

Челобитные Пересветова были памятниками публицистики, а не простыми прошениями, составленными согласно формуляру. Об этом свидетельствуют как содержание, так и форма этих текстов. Публицист не только жаловался царю на несправедливость вельмож и свое бедственное положение, но и предлагал широкую программу преобразований, т. е. поступал не как частный проситель, а как государственный человек, наделенный широким кругозором и способный к масштабным обобщениям. Необычными для жанра челобитной были эпические вставки, герои которых выражали близкие Пересветову взгляды, служили резонерами. Например, молдавскому господарю Петру IV Рарешу мыслитель препоручал важную роль — обратить внимание Великого князя на проблемы Русского государства.

Для понимания концепции автора важно представлять себе структуру пересветовского комплекса, философское содержание которого раскрывается поступательно, от текста к тексту.

Учение Пересветова о «правде» и «вере» подается в форме рассказа, имеющего как причинно-следственные, так и кумулятивные типы связей. Разорение столицы Византийской империи заставляет патриарха Анастасия задуматься о причинах столь бедственного события, а Магмет-салтан, проведя по «христианским книгам» преобразования в своем государстве, живет по

«правде». При этом царство греков знаменует собой «веру» без «правды», а султанат Магмета — «правду» без «веры». Из этого противоречия публицист пытается найти выход, обращаясь к Ивану Грозному, которому предначертано соединить то и другое. «Философы» из Литвы, на мнение которых ссылается Пересветов, надеются, что «люди яко от сна проснутся», устыдятся своего «лукавства» и «возмутся за вечную правду» [С. 165]. При этом в прении латинских и греческих мудрецов выясняется: «Естьли к той истинной вере христианской да правда турецкая, ино бы с ними аггели беседовали» [С. 161]. Описывая несправедливые дела греков и «правду» турецкого султана, Пересветов настаивает не на разделении «правды» и «веры», а, напротив, на соединении этих начал.

Интродукцией сборника стала «Повесть о взятии Царьграда турками». На Руси это произведение было известно как «Повесть» Нестора-Искандера. В авторской переработке она вошла в состав Полного вида рассматриваемого публицистического сборника⁸. Именно в составе этой редакции не получила развитие мысль об освобождении Царьграда «русским родом». Этот финал чужд той открытой системе, которую представляло собой учение Пересветова: ведь окончательное утверждение Русского государства для публициста связано именно с соединением «правды» и «веры», что еще должно было произойти при соблюдении целого ряда условий, в том числе после проведения в России необходимых преобразований. Поэтому публицист ограничился только такой концовкой: «Но убо разумеши, о окаяние, аще преждереченная вся Мефодием Патарским и Лвом Премудрым знамение о граде сем совершишася, то бо последняя не приидут» [С. 147]. Н.В. Сеницына по этому поводу замечает: «Следовательно, и Пересветову, и его продолжателям XVI–XVII вв. мысль о “воцарении” русского рода в Константинополе оказалась чуждой»⁹.

История Греческого царства начинается у Пересветова с правления Константина Великого, основавшего Царьград. Сооружению новой столицы посвящена первая глава «Повести». Радостный настрой этой части омрачает пророчество (в небе дерутся орел и змей). Знамение истолковано как символический эпизод, указывающий на будущую победу «бесерменства» над христианством. Книжники объясняют, что город будет завоеван врагами истинной веры. Однако впоследствии христиане «одолеют бесерменство» и воцарятся в освобожденной столице.

Греческий царь Константин Иванович (исторический Константин Палеолог) — полная противоположность Константину Великому. Его царствование — пора исполнения горького пророчества. Важно отметить, что судьба последнего византийского государя оказывается параллелью к детству Ивана Грозного: как и русский Великий князь, Константин у Пересветова правит с детских лет и при этом ограничен самовольством своих бояр (эта аналогия явно расходилась с тем, что было известно о реальном Константине XI, который стал императором уже в зрелом возрасте). Константин Палеолог погибает на развалинах Царьграда. Одну из причин крушения христианского царства средневековый автор видит в слабости и безволии Константина XI, не сумевшего противостоять произволу своих вельмож.

Составитель сборника отдает дань традиционной конвенциональной модели древнерусской книжности — учению о казнях Божьих (эта концепция, разумеется, имела библейские истоки). Символическим актом лишения Божественного покровительства «за неправду» служит в «Повести» чудесное знамение: пламя, охватившее купол храма Св. Софии незадолго до взятия столицы турками, сошло на небе, «и бысть яко свет неизреченный» [С. 137]. С этого момента Царьград становится безблагодатным городом.

Грандиозные события «греческого взятия» требуют объяснения, нравственной оценки, что и делает Пересветов в основной (оригинальной) части публицистического сборника.

В «Сказании о книгах» Пересветов прибегает к откровенному домыслу: константинопольский патриарх Анастасий (лицо вымышленное) после разорения христианской столицы обратился с молитвой к Богу и услышал голос самого Христа, объяснившего, почему греки были так сурово наказаны. Дело в том, что они не выполняли заповедей Бога. Суть их прегрешений — в оскорблении святынь недостойным поведением и в несправедливости. Но Господь обнадежил христиан: «... лише есми выдал вас на поучение правды Моя неверным иноплемянником, а не навеки». Огненное знамение Св. Софии толкуется как справедливое возмездие. В то же время Христос говорит Анастасию: «А Яз им [туркам. — А. К.] Свою святыню не выдал на поругание...» [С. 149].

В «Сказании о Магмете-салтане» публицист представил справедливое правление турецкого завоевателя, который установил великое царство «правды», основанное на заповедях христианских книг.

В «Первом предсказании философов» латиняне предвидят великое правление русского царя Ивана Васильевича. По аналогии с Магметом-салтаном он должен учредить государство «правды».

В «Малой челобитной» Пересветов замечает, что оставил дворянскую службу у польского короля, понадеявшись на чудесное предназначение Великого князя («слышавше от многих мудрецов, что быти тебе, государю, великому царю по небесному знамению» [С. 164]).

Во «Втором предсказании философов» речь идет о том, что «вечной правдой» христиане должны «утешить» Бога. После этого следует возвращение к легендарным событиям византийского прошлого.

В «Сказании о царе Константине» утверждается принципиальная несовместимость истинной веры с несправедливым образом жизни. Вельможи Константина подделывают священные книги, чтобы государь смирился перед войском иноплеменников и не был «добрым пастырем вере христианстей».

В так называемой концовке повести о Магмете-салтане турецкий правитель выносит приговор сребролюбцам, которые обирают подданных и смеют часть награбленного раздавать в виде милостыни. Становится очевидным, что излишества и чрезмерное материальное благосостояние Пересветов считает основным препятствием на пути построения справедливого царства: и царь, и его подданные должны жить скромно, зарабатывая на пропитание честным трудом.

Важнейшей итоговой частью сборника стала «Большая челобитная», последнее обращение Пересветова к царю Ивану Грозному. «Большая челобитная» — своеобразная похвала Божественной «правде», которую писатель ставит, как может показаться, даже выше «веры».

Конечно, предсказания (в том числе и в форме знамений) не могут быть изолированы от контекста их произнесения и от того, кто и как это делает. Важно и объяснение, которое раскрывает весь ход событий и объединяет их в единую непротиворечивую, связанную внутренней логикой цепочку. Если в «Повести о взятии Царьграда» знамения в основном описываются, то в «Сказании о книгах», например, они растолковываются. Причем это делает сам Христос. Важно, что перед нами не ссылка на слова Спасителя, а его проповедь, обращенная к патриарху Анастасию. Это сообщает ситуации особую мистическую окрашенность. Причем слова Христа касаются не только прошлого и на-

стоящего, но и будущего. Ведь все последующие страницы сборника так или иначе раскрывают особую важность слов Спасителя, должны продемонстрировать их непреходящий смысл, в том числе актуальность для Русского государства, которому необходимо для спасения христиан стать великим под водительством православного царя. Значит, слова Христа в «Сказании о книгах» становятся ключевым пророчеством, которое, как замковый свод, объединяет повесть о прошлом Царьграда и тексты, посвященные «правде» Магмета-салтана и обустройству Московской Руси.

Заметную роль в сборнике играют резонеры. Они, как правило, заменяют традиционные для древнерусской словесности ссылки на многообразные авторитетные «писания» (функция «цитаты», особенным образом включенной в текст, и состоит в том, что книжник обычно обращает внимание читателя на значимое мнение, а не просто приводит библейские и святоотеческие фразы без ссылок на первоисточник). Автор сборника делает акцент то на прорицании «философов и докторов»: «В Литве пишут философии и дохтуры латынския с великих мудростей...» [С. 161]; то на речах Петра «волосского воеводы»: «Мудрости греческих философ и латынских дохтуров и Петра волоскаго воеводы...» [С. 170], — или: «занеже, государь, сам Петр волоский воевода, ученый философ и дохтур мудрый» [С. 183]; то предоставляет слово Магмету-салтану: «Царь турской Магмет-салтан сам был философ по своим книгам по турским» [С. 151]. Подобного рода апелляция к историко-легендарному контексту и заметная скудость книжных примеров выдают одну руку, один авторский почерк. Хотя традиционная апелляция в виде священных цитат в сборнике тоже встречается, но ее роль не такая заметная, как, скажем, у Андрея Курбского и тем более у Ивана Грозного, имевшего обыкновение, по словам оппонента, цитировать источники целыми «паремиями».

При этом резонеры, произносящие назидательные речи, оформленные как поучения христианам и самому русскому царю, часто ссылаются то на книги, то на знамения. И — что для нас также важно — книги и знамения лишены примет, по которым их можно опознать. Это «книги» и «знамения» вообще. Иногда только появляются эпитеты: книги характеризуются как «христианские», а знамения — как «небесные».

К знамениям и пророчествам прислушиваются многие народы. Составитель сборника упоминает сочувствующих Грозному

мудрецов из Литвы и Молдавии. Но специального упоминания заслуживают у него греки, оказавшиеся под пятой турецкого султана. Они «надеются» (здесь очень важно подобранное публицистом слово: «надежда», в отличие от «упования», связана порой с земными расчетами, с деятельностью людей, а не с Божественной волей) получить освобождение от иноверческого господства из рук русского государя. Автор лишь подчеркивает тем самым широкое распространение молвы о будущем Русского царства. Сам же при этом советует прибрать к рукам непокорную Казань. Особых надежд на возвращение Византии в лоно православия публицист не внушает русскому царю. Если это и произойдет, то в отдаленном будущем. Вспомним, что говорит Христос Анастасию: «лише еси выдал вас на поучение правды моея неверным иноплемянником, а не навеки» [С. 149].

Идеи сборника развиваются в особом апокрифическом контексте, предусматривающем как свободную интерпретацию отдаленных исторических фактов (наказание греков и Константина Палеолога за неправый суд в виде завоевания Царьграда турками), так и довольно неконкретную, мифическую раму повествования, заданную загадочным «небесным знамением» о рождении в России великого государя и весьма странными иноземными авторитетами (мудрецы-«философы» из Литвы, валашский воевода и восхищенный христианской правдой турецкий султан). Да и сам автор сборника словно облечен тайной. Он приходит из далеких стран, наделенный особой мудростью, он верит в прорицания свыше и пророчества ученых мудрецов и при этом предвидит не только взятие Казани, но и основание обновленного Русского государства со столицей в Нижнем Новгороде. Наконец, именно таинственное небесное знамение ведет автора из Литвы на Русь. Иными словами, автор знает загадку спасения последнего православного царства и спешит на помощь, оставляя перспективную и богатую службу у европейских покровителей.

Но, кроме легендарной составляющей, в сборнике мы обнаруживаем вполне реалистичные зарисовки русской жизни. Они явно контрастируют с возвышенным профетическим содержанием земных предсказаний, мистических пророчеств и историко-легендарных повестей. Этим автор как бы намекает на относительность любых прорицаний и знамений, если человеческая воля не сделает шаг навстречу этим знакам. Отрезвление наступило, как только бывший польский коронный дворянин столкнулся с реальностью Русского государства. Описывая свои беды, он,

как подлинный рыцарь одной идеи, верный предначертаниям до конца, видит в этих бедах русской жизни лишь общий порок всей системы. Личных претензий у автора не так много. Он скорбит из-за неисполнения заповедей сильными мира сего. А его главная служба и состоит не в частных улучшениях, но в коренном исправлении самой философии власти и практики управления государством, что должно затронуть все уровни иерархии, от царя до последних холопов.

Итак, комплекс, традиционно приписываемый Ивану Пересветову, может быть отнесен к типу древнерусского тематического сборника для чтения, который окончательно оформился как особая разновидность объединяющего жанра, как индивидуальный подбор текстов. (В русских монастырях это в основном результат прилежного освоения книг, своеобразная коллекция выписок, фрагментов, антология или библиотека в миниатюре.)

По существу, такой сборник представлял собой подражание «цнтону», включавшему, как правило, небольшие тексты или отрывки сочинений учительного характера. Но при этом у Пересветова заметна и тяга к принципу иерархической систематизации сборника: последующие тексты как бы раскрывают смысл «Повести о взятии Царьграда» и служат комментариями к ней, а итоговая «Большая челобитная» замыкает эту раздробленную структуру, обеспечивая всей конструкции формальную и смысловую целостность.

Пересветов открывает сборник «Повестью о взятии Царьграда турками», а затем развивает идеи, заложенные в этом сочинении, в текстах, которые приписывает другим авторам (речи патриарха Анастасия, Магмета-салтана, пророчества «философов и дохтуров», советы воеводы Петра). Автор сборника дополняет этот комплекс и личными текстами, так называемыми «челобитными». Но при каждом удобном случае он не забывает отметить, что идеи сборника — не результат персонального творчества составителя, а позаимствованные изречения или пророчества: «А се речи вывезл Иван Семенов сын Пересветов изо многих кралевств, и Петра Волоскаго воеводы» [С. 170].

Едва ли эти тексты были частью книжной традиции. Это своеобразные «апокрифы», придуманные самим Пересветовым, но форма их показательна. Они функционируют в комплексе как авторитетное «чужое» слово, как «речи», объединенные с целью повлиять на власть и подтолкнуть царя к принятию определенных решений. Пересветов (или его продолжатели в XVII в.),

иными словами, имитирует принцип сборника, но по существу, используя знакомую жанровую разновидность, находит наиболее адекватную культурно-историческому контексту Московской Руси форму для проповеди вполне самобытных идей, часть из которых могла быть заимствована у западных авторов или собеседников (не будем забывать, что Пересветов служил трем европейским монархам, а один из его покровителей — венгерский король Ян Запольяи — был турецким ставленником).

Конечно, туркофильство Пересветова было во многом мнимым: ведь Магмет-салтан лишь один из героев сборника, а его апология весьма условна в контексте прославления союза «веры» и «правды».

Принципиальное отличие сборника Ивана Пересветова от четких сборников монастырского типа касается, тем не менее, ряда важнейших признаков.

Сборник Пересветова служил выражению индивидуальной авторской концепции. По существу, это уникальный для средневековой Руси комплекс текстов, сама структура которого служила раскрытию оригинального проекта реформ в Русском государстве, была воплощением определенной системы взглядов, или философии. Это уже не антология текстов, а единый текст, имеющий внутреннюю логику.

В сборнике заявляет о себе принцип дополнительности: каждый текст важен не сам по себе, а как часть целого, каждый герой интересен не сам по себе, а как воображаемый собеседник, развивающий аргументацию других героев.

Наконец, существенным элементом сборника становятся пророчества. Все тексты проникнуты пророческими интонациями и свидетельствами. Читатель сборника погружается в атмосферу прорицаний и толкований, видений и знамений. При этом все они имеют не чисто религиозный, но политико-правовой и государственный смысл, питаюсь, безусловно, интенциями традиционных древнерусских символических жанров.

Таким образом, в Русском государстве 1540-х гг. появляется историософский сборник, отмеченный как идейной, так и формально-смысловой самобытностью, комплекс текстов, выражающих индивидуальную авторскую концепцию, а Пересветов по праву может быть назван одним из первых русских мыслителей-новаторов.

¹ См., например: *Дмитриева Р.П.* Четьи сборники XV в. как жанр // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1972. Т. 27. С. 150–180; *Милтенова А.* Към литературната история и типология на съборниците със смесено съдържание // Старобългарска литература. София: Изд-во на Българска Академия, 1980. Кн. 7. С. 22–36. Обзор научных работ о древнерусских сборниках осуществила И.М. Грицевская (*Грицевская И.М.* Чтение и четьи сборники в литературной культуре русских монастырей XV–XVII вв.: дисс. ... докт. филол. наук. Новосибирск, 2013).

² *Дмитриева Р.П.* Указ. соч. С. 151.

³ *Грицевская И.М.* Древнерусский монастырский четий сборник: вопросы терминологии и классификации // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2011. Т. 10. Вып. 8. С. 20.

⁴ *Клибанов А.И.* Сборник сочинений Ермолая-Еразма // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Наука, 1960. Т. 16. С. 178–207.

⁵ *Ерусалимский К.Ю.* Сборник Курбского. В 2 т. М.: Знак, 2009.

⁶ *Каравашкин А.В.* Русская средневековая публицистика: Иван Пересветов, Иван Грозный, Андрей Курбский. М.: Прометей, 2000.

⁷ Сочинения И. Пересветова / Подгот. текст А.А. Зимин. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 173. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

⁸ *Зимин А.А.* И.С. Пересветов и его современники. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 256–258.

⁹ *Синицына Н.В.* Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). М.: Индрик, 1998. С. 193.

Голландия в русских и шведских травелогах конца XVII в.

В статье «“Лабиринт” Баггесена и “Письма русского путешественника” Карамзина» К.Ф. Тиандер сопоставляет два травелога, написанных известными северными авторами в конце XVIII столетия. В предлагаемой работе исследование проводится на материале русских и скандинавских дневников европейских путешествий, созданных примерно за сто лет до поездок Карамзина и его датского современника. Рассматриваются записки «Великой особы» (А.П. Измайлова, по мнению Д. Гузевича), шведов Н. Скютте и А. Дальберга, датчанина Л. Хольберга. В центре внимания — рассказы северных путешественников о многочисленных голландских достопримечательностях. Для исследования дневника Измайлова особенно важным оказывается сравнение русского, шведского и датского описаний статуи Эразма в Роттердаме. Для русского вояжера это не имеющий отношения к реальности затейливый механизм, для скандинавских авторов — памятник великому гуманисту, с именем которого ассоциируется город.

Ключевые слова: литература Петровского времени, шведская литература XVII в., Л. Хольберг, травелоги.

Описания одних и тех же европейских достопримечательностей, сделанные представителями «соседственных» северных стран на рубеже XVII–XVIII вв., позволяют рассмотреть русские тексты в едином североευропейском контексте и обратить внимание на некоторые черты литературы Петровской эпохи, особенно заметные при таком сопоставлении. Рассказывая об увиденном в Европе, русские, датчане и шведы друг друга не дублируют, повествуя об одних и тех же городах, заостряют внимание на разных объектах, по одному и тому же поводу выражают разные эмоции. И дело здесь не только в личном восприятии авторов, но и в уровне их осведомленности, в степени подготовки к этому восприятию.

Выбор текстов, посвященных Голландии, обусловлен особенным интересом к этой стране в Петровской России. Для скандинавов же рубежа XVII–XVIII вв. Голландия — страна известная и часто упоминаемая. В их восприятии голландцы — мореплаватели и активные участники политических событий. Так, будущий рижский губернатор и обидчик Петра I Э. Дальберг (1625–1703) в своем «собственноручно написанном дневнике» упоминает англо-голландскую войну и мир, заключенный в 1667 г. в Бреде¹. В

1667 г. в Швеции была издана, а в 1674 г. переиздана книга описаний путешествий в заморские страны — Африку, Китай, Японию и «многие другие языческие страны»², и в ней голландцы (и португальцы) фигурируют постоянно. Примеров такого рода существует множество, ограничимся этими двумя.

Русский текст, получивший название «Записки Великой особы» и представляющий собой путевые заметки неназванной персоны, путешествовавшей по Европе в 1697–1699 гг., исследован и опубликован. Последняя посвященная ему работа — монография Д. Гузевича «Путевые записки Великой особы (1697–1699). Критическая история публикаций и проблема авторства» — появилась в 2012 г. и содержит обоснованное предположение, что автором текста является Алексей Петрович Измайлов. «Голландский» раздел записок становился предметом особого изучения, специально вычленялся из текста и комментировался фламандским славистом Эммануэлем Вагемансом. Ему же принадлежит перевод этого фрагмента на голландский язык.

Итак, автор дневника выехал из Москвы 11 мая 1697 г. и 21 июля того же года прибыл в Амстердам. Судя по всему, проделанный путь ничем ему не запомнился, и в «доголландской» части записки представляют собой лишь перечисление русских и европейских городов, через которые особа проезжала. Зато в Голландии, где путешественник задержался до 1 апреля 1698 г., он увидел много курьезного и примечательного: «...младенца видел женского пола, полутора году, мохната всего сплошь и толста гораздо, лице поперег полторы четверти; привезена была на ярмонку. [Видел тут же] слона [великаго], которой играл миноветы, трубил по турецки, по черкаски, стрелял из мушкатанта и многия делал забавы, делал симпатию [имеет симпатию] с собакою, [которая непрестанно с ним пребывает, зело дивно] преудивительно»³. Или «видел мужика безрукаго, который в карты играл, из пищали стрелял и набивал, сам у себя бороду брил; поставит на столе на самой край стул и под стул поставит рюмку; станет на стул ногами и, нагнася, достанет зубами рюмку, с шпагами танцевал, в стену бросал [шпагою] зело прытко, ногою [писал]»⁴. Среди описанных Измайловым амстердамских чудес встречаются и характерно голландские, вызывающие у русского вояжера самый живой интерес: «...в Амстердаме устроены дома, где собираются всякий вечер девицы изрядные, по 20 и по 15 в числе, есть красавицы. И музыка непрестанно играет. Кто охот-

ник, танцует, а кто девицу любит, взяв за руку, идет в особую камеру»⁵.

В 1688 г., незадолго до появления в Голландии русского вельможи, эту страну посетил шведский офицер, в будущем полковник, предположительно ровесник Измайлова Нильс Скютте (1656–1720). В течение поездки он вел дневник, при сопоставлении с которым специфика «Записок Великой особы» становится особенно заметной. Так, в отличие от Измайлова, Скютте интересуют события недавнего и отдаленного прошлого Голландии, предания и легенды. Шведский автор отмечает, что, по слухам, лейденская крепость была построена Цезарем, рассказывает о погребении графини Маргреты Голландской и ее рожденных в один день 365 детях, четверо из которых, как он утверждает, забальзамированы и находятся в Копенгагене, говорит о взорванных французами стенах голландского города *Hattem*, а в немецкой части дневника приводит историю о епископе Гаттоне⁶.

Перечисляя голландские достопримечательности, Скютте обращает внимание на *красоту* увиденного. Он специально отмечает, что в Лейдене есть «красивая Академия», «красивый анатомический театр», «славный сад» с различными раритетами и «прекрасная крепость», та самая, «которую, как рассказывают, построил Юлий Цезарь»⁷. К курьезам же он относится достаточно сдержанно. Если русский путешественник экзотических животных описывает подробно и в состоянии крайнего удивления, то швед лишь отмечает, что в *Hunslerdijk* он видел зоосад с «индийскими и ост-индийскими животными»⁸.

Среди голландских городов наибольший интерес у обоих путешественников вызывает Амстердам. При его описании Скютте и Измайлов последовательно перечисляют увиденные ими объекты, и этот перечень совпадает лишь отчасти. Швед называет и описывает дом призрения, прядильню, рабочий и сумасшедший дома⁹. Русский же «видел дом тот, где сидят блядки», где «сидят выблядки, и сироты учатся грамоте» (кажется, для Измайлова эта тема одна из самых любимых), сумасшедший дом и упомянутый выше «шпилгаус или дома игральные»¹⁰. Сумасшедший дом оба путешественника описывают примерно одинаково, отмечают, что люди там живут в отдельных комнатках и за ними установлен отличный уход. Однако лишь швед отзывается о происходящем там как о «страшном и жутком» зрелище¹¹, не только рассказывает о виде и устройстве дольгауза, но и говорит о произведенном на него впечатлении.

Сами же заведения Скютте не удивляют. В отличие от русского автора, о назначении этих домов он знает, для каждого из них находит особое шведское наименование: Armhuus, Wijshuus, Rasphuus, Dullguus. Правда, некоторые голландские обыкновения удивляют и его. Так, как следует из шведского дневника, в особом учреждении для осужденных преступников последние «стоят и работают обнаженными»¹². О наготы голландцев говорит и русский автор — правда, совсем не тех, которых называет Скютте. Измайлов записывает, что «в Остродаме ужинал в таком доме, где стояли нагие девки; кушанья на стол и пить подносили все нагие; а было их пять девок, только на голове убрано, а на теле никакой нитки; ноги перевязаны лентами, [а] руки флерами»¹³.

Кроме сумасшедшего дома, внимание обоих авторов привлек установленный в Роттердаме в 1622 г. памятник Эразму Хендрика де Кейзера (Hendrick de Keyser). Примечательно, что в списке «Записок Великой персоны» из собрания Новоструева сказано, будто памятник этот находится не в Роттердаме, а в Дельфе: «Из Астердама ездили в Роттердам а ехали на Лейден а в Нейдели были во академи и смотрели многих вещей. Из Лейдена в Дельф. Тут смотрели церкви большой смотрели тут же видели славного человека ученова персону из меди вылита в подобие человека и книга медная в руках и как двенатцать ударит то перекинет лист имя Еразмус»¹⁴. В тексте же, напечатанном в книге Д. Гузевича, местоположение знаменитой скульптуры указано правильно: «Из Амстердама ездили в Роттердам, а ехали на Ленден. В Лендене были в академии и смотрели многих вещей; из Лендена в Дельф. В Делфе смотрели церкви большия, где погребаются арнятские князья. Из Делфа в Ростордам ездили, смотрели тут церкви большия. Видели славного человека ученого персону из меди, вылита в подобие человека и книга медная в руках, и как 12 часов ударит, то перекинет лист: имя Еразмус»¹⁵.

Описывая памятник, Измайлов вводит читателя в заблуждение: ни он, ни кто-либо еще видеть металлического Эразма, который «перекидывает лист», не могли. В комментариях к этому фрагменту Д. Гузевич отмечает, что статуя Эразма «не является механической», и предполагает возможность существования «какой-то скульптуры на часах церкви»¹⁶. Вместе с тем, свойство изваяния каждый час переворачивать страницу книги является известной роттердамской легендой (за эту информацию я благодарю Э. Вагеманса). Таким образом, русский путешественник услы-

шал о необычных свойствах увиденного им памятника и рассказал о них как о роттердамской диковинке.

В свою очередь, Скютте характеризует Роттердам как важный торговый центр и отмечает, что «в этом городе в старом незаметном доме родился Эразм Роттердамский, и там стоит его статуя в человеческий рост из металла на большом каменном основании»¹⁷. В отличие от русского коллеги, шведский автор описывает лишь внешний вид монумента и ни слова не говорит о каких бы то ни было связанных с ним технических хитростях. Для Скютте это памятник известному каждому образованному европейцу Эразму Роттердамскому. Для Измайлова же — затейливая механическая конструкция, курьез, связанный с именем некоего мудрого мужа Еразмуса.

Как следует из дневника названного выше Э. Дальберга, в 1667 г. он посетил Голландию и увидел там множество достопримечательностей из числа тех, которые «имеют обыкновение демонстрироваться иностранцам»¹⁸. Правда, голландские достопримечательности занимают его мало, Дальберг по-военному краток, увиденное лишь перечисляет и подробных описаний избегает. Оказавшись в Роттердаме, он обходит вниманием памятник Эразму, однако его дом посещает и это обстоятельство отмечает специально.

Для шведских авторов Роттердам ассоциируется с Эразмом. Рассказывая — очень кратко — об этом городе, и Дальберг, и Скютте сразу вспоминают великого человека. В Швеции XVII в. об Эразме не только слышали, но и издавали его сочинения. Так, знаменитая “*De civilitate morum puerilium*” (или “*En gyldenne Book*”, «Золотая книга») была напечатана в Стокгольме в 1620 г.; в России «Гражданство обычаев детских» появилось во второй половине XVII в. и, в отличие от шведского издания 1620 г., указания на имя автора не содержала¹⁹. Позднее, по словам С.И. Николаева, «для воспитания детей был вновь переведен в 1706 г. И.Г. Паузе трактат Эразма Роттердамского “Златая книжица о гождении нрав»” (*De civilitate morum*)»²⁰. В отличие от Швеции, в России рубежа веков со «славным человеком ученым» Эразмом из Роттердама лишь знакомятся, и русский путешественник Измайлов не имеет о нем ни малейшего представления.

Среди ученых северян о памятнике Эразму отзывался знаменитый датско-норвежский писатель и моралист Людвиг Хольберг, и его рассказ отличается от версий Измайлова и Скютте. Из первого «жизнеописательного письма» (1728) Хольберга сле-

дует, что во время своего посещения Амстердама в самом начале XVIII столетия он за 14 дней «насытил свои любопытные очи и увидел все, чем гордятся голландцы»; однако о впечатлении, произведенном на него памятником, он не сказал ни слова. О монументе он вспоминает, описывая свое пребывание в Амстердаме, Роттердаме, Анверпене и Брюсселе во время «римского путешествия» 1714–1716 гг.

В отличие от Алексея Измайлова, Хольберга удивляет не хорошо ему знакомый памятник хорошо ему знакомому мужу, но отношение к нему роттердамцев. Он пишет, что тамошние школяры швыряют в статую Эразма камни и поступают так исключительно для препровождения времени, по привычке. Ответственность за это безобразие Хольберг возлагает не на детей, а на воспитателей, обязанных сдерживать их необузданность²¹. Ученый датчанин крайне возмущен осквернением памятника, священного не только для роттердамцев, но и для всего просвещенного мира.

Измайлова же не интересуют ни этические проблемы, ни история Голландии, ни ее интеллектуальная жизнь, ни фигура знаменитого гуманиста. Его записки — описание сменяющихся картин и сцен, перечень «куриозов», вызывающих изумление непосредственного москвитя. Примечательно, что, по сведениям Э. Вагеманса, легенду о памятнике, с боем часов переворачивающем страницу книги, роттердамцы рассказывают доверчивым детям.

Сопоставление русских и шведских победословий эпохи Северной войны позволяет обнаружить некоторые характерные особенности двух весьма развитых панегирических литератур. Ситуация же с травелогами, созданными людьми, в том числе далекими от писательства, выглядит иначе. Составить конкуренцию осведомленным и образованным североевропейцам «первому москвиту, свободно путешествующему по Европе для собственного удовольствия» на рубеже XVII–XVIII вв., оказывается невозможным.

Примечательно, что во второй половине XVII в. шведы имели свое представление об уровне русской путевой литературы и находили этот уровень чрезвычайно низким. Среди названных выше описаний заморских стран есть и издания шведского перевода записок Ивана Петлина о путешествии русского посольства в Китай в 1618–1619 гг. В конце шведской книги автор просит читателя не сердиться на нелепость этого текста, ибо «таково искусство москвитов»²².

¹ Kongl. Rådets, General-Guvernörens, Fältmarskalkens m. m. Grefve Erik Dahlbergs egenhändigt författade Dag-Bok. Stockholm, 1823. S. 194.

² Beskrifwes een Reesa som genom Asia / Africa och många andra Hedniska Konungarijken / sampt öja r / Medh Flijt är förrättat aff Nils Matson Kiöping / Kongl: May:tz fördetta SkepsLieutenant. II. Förstelles thet stoora och mächtige Konungarijke Japan / sampt thes Inwånares Handel och Wandel. III. Beskrifwes een Reesa till OstIndien / China och Japan / giordh och beskrefwen aff Olof Erickson Willman / Kongl: May:tz SkepsCapitein. IIII. Vthföres een Reesa ifrån Muszcow till China / genom Mongul och Cataija/ öfwer Strömen Obij / Förrättad aff een Rysk Gesandt / som til then stoore Tartaren Niuki war skickadh. Then goda Läsaren till nytta / Lust och Tienst / vthi thenna lilla Book författad. 1667.

³ *Гузевич Д.* Путевые записки Великой особы (1697–1699). Критическая история публикаций и проблема авторства. СПб.: Lambert Academic Publishing, 2012. С. 97.

⁴ Там же. С. 98.

⁵ Там же. С. 100.

⁶ Öfverste Nils Skyttes dagbok 1675–1720 utgifven af af O. B. Stockholm, 1901. S. 52, 57.

⁷ Ibidem. S. 55.

⁸ Ibidem. S. 57.

⁹ Ibidem. S. 54–55.

¹⁰ *Гузевич Д.* Указ. соч. С. 101.

¹¹ Öfverste Nils Skyttes dagbok... S. 55.

¹² Ibidem. S. 55.

¹³ *Гузевич Д.* Указ. соч. С. 103.

¹⁴ НИОР РГБ. Собр. Новоструева. Ф. 194. № 49. Л. 86.

¹⁵ *Гузевич Д.* Указ соч. С. 102.

¹⁶ Там же. С. 178.

¹⁷ Öfverste Nils Skyttes dagbok... S. 57.

¹⁸ Kongl. Rådets, General-Guvernörens, Fältmarskalkens m. m. Grefve Erik Dahlbergs egenhändigt författade Dag-Bok. Stockholm, 1823. S. 193.

¹⁹ *Алексеев М.П.* Эразм Роттердамский в русском переводе XVII века // Славянская филология: сб. ст. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. Т. 1. С. 327.

²⁰ *Николаев С.И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 19.

²¹ Ludvig Holbergs første brev til en højfornem herre. URL: http://holbergsskrifter.dk/holbergpulich/view?docId=levnedsbreve%2FAdVir1_overs.page;toc.depth=1;brand=&chunk.id=start (дата обращения 23.03.2019).

²² Beskrifwes een Reesa som genom Asia / Africa och många andra Hedniska Konungarijken... 1667. S. 257.

О.В. Федунина

**«Пирожница берегов Рейна» В.П. Буренина
в жанровом аспекте:
«тургеневская повесть» и / или
«философская повесть»?**

В статье исследуется жанровая специфика повести В.П. Буренина «Пирожница берегов Рейна (Тургеневская повесть)», которая традиционно рассматривалась только как грубая пародия на «Вешние воды» Тургенева. Однако обнаружение нового претекста, которым является философская повесть Вольтера «Кандид», позволяет проследить в произведении Буренина трансформацию как ключевой сюжетной ситуации испытания (героя и идеи), так и жанра в целом за счет соединения и пародийного переосмысления двух разных традиций.

Ключевые слова: жанр, повесть, философская повесть, В.П. Буренин, И.С. Тургенев, Вольтер.

Сама постановка вопроса о жанре «Пирожницы берегов Рейна» может показаться избыточной. Принадлежность ее именно к жанру повести очевидна, художественная структура соответствует всем выделенным Н.Д. Тамарченко основным инвариантным чертам: циклическая сюжетная схема с возвратом «в финале к *начальной ситуации* при существенном изменении: улучшении героя и / или его положения в мире»¹ (возвращение главного героя Хрисанфа Девственникова к утраченной возлюбленной); «ситуация испытания *героя* и поступок как результат этического выбора»² (встреча с прежней любовницей Проскудией, с которой герой изменяет своей невесте Коре); «принцип обратной (“зеркальной”) симметрии в расположении важнейших *событий*»³ (две поездки в Германию; два любовных свидания, которые завершаются сначала соединением, а затем разрывом с Корой; наконец, в комическом плане, — два столкновения с индюками, причем в первом случае герой спасает от их нападения Кору и ее брата, а во втором сам становится объектом возмездия за измену). Выражены также временная дистанция (вставная история о первой поездке героя в Германию), принципиальная неравноценность миров автора / читателя и героев. Есть выход на обобщение, причем уже сам факт путешествия героя по Рейну вписывается в ряд подобных образцов: «В то время, подобное рассматривание руин

и мечтание на них считалось необходимостью для всякого путешественного русского дворянина и входило в курс заграничного вояжа так же, как слушание лекций Гегеля»⁴.

В научной традиции, в полном согласии с авторской жанровой номинацией, закрепилось восприятие этого произведения как «грубой пародии»⁵ на повесть И.С. Тургенева «Вешние воды» с использованием комической «подстановки положений»: «...герой вспоминает о своей юношеской любви под влиянием съеденных пирожков с коровьим выменем; спасает девушку и ее брата от напавших на них индюков и т.д.»⁶. Ср. с предисловием самого В.П. Буренина, где совершенно прозрачно формулируется авторская задача: «Русская публика ознакомилась с последнею повестью г. Тургенева “Вешние воды” и, конечно, достойно оценила все эстетические красоты этого чудесного произведения. Я тоже признаю эти красоты, но дерзаю, однакож, думать, с своей стороны, что они не довольно ярки, недоделаны. <...> Моя “Пирожница”, есть ничто иное, как усугубленные в эстетическом отношении “Вешние воды”» [С. 259–260].

Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживается, что «Пирожница» Буренина не исчерпывается только утрированно-пародийным воспроизведением системы персонажей и сюжета тургеневской повести «о трагическом значении любви» (как называет этот тип повестей Г. Бялый с отсылкой к рассуждениям Рудина в одноименном романе Тургенева⁷). Не менее важным оказывается и другой претекст — так называемая «философская повесть» Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1758), с которым буренинскую «Пирожницу» связывают аналогичное двухчастное заглавие, общее место действия (Германия, причем в обоих случаях замок соотносится с идиллической хижинкой, в которой герой на свой лад обретает счастье), а также особый талант героини к выпеканию пирогов (после воссоединения влюбленных в «Кандиде» Кунигунда хоть и подурнела, но зато «превосходно пекла пироги»⁸). Хотя в главном претексте, тургеневских «Вешних водах», невеста героя Джемма — дочь владелицы кондитерской, а действие также разворачивается в Германии, соположения замка и хижины мы там не встречаем, равно как и заглавие повести Буренина явно связано с иной линией. Однако затрагивают выявленные отсылки только внешнюю форму повести Буренина, или же речь идет об ориентации на определенную жанровую традицию?

«Кандид» обычно рассматривается как один из ярких образцов «философской повести» (которая порой не ограничивается от «философского романа»⁹), где «героями», согласно определению А.Д. Михайлова, становятся «не привычные нам персонажи, с индивидуальными характерами, собственными судьбами, неповторимыми портретами и т.д., а та или иная политическая система, философская доктрина, кардинальный вопрос человеческого бытия»¹⁰. Исследуя жанровый инвариант повести и различные пути его реализации в русской литературе, Н.Д. Тамарченко прямо называет один из них «испытанием идеи» (в отличие от характерного для Тургенева «испытания характера»). В качестве одного из источников этой линии в развитии жанра ученый обозначает как раз философскую повесть XVIII в., в которой ядро сюжета составляет «обсуждение определенной философской проблемы»¹¹. Суммируя наблюдения исследователей над поэтикой «философской повести», Е.Ю. Козьмина отмечает два характерных для нее способа испытания идеи. В первом случае оно происходит скорее на сюжетном уровне, «когда последовательность событий — это либо цепь фактов, призванных подтвердить и / или проиллюстрировать идею, либо наоборот — события-аргументы опровергают идею...»; во втором случае испытание выражено «в слове, в диалоге, т.е. через обсуждение идеи персонажами повести»¹². Если исходить из этой типологии, «Пирожница...» Буренина соотносится скорее с первым типом, где, как отмечает исследовательница, «авантюрный сюжет <...> доведен до своего предела: идея и герои испытываются здесь в переломных, исключительных ситуациях...»¹³. В самом деле, следуя задаче превзойти Тургенева «во всех пунктах», Буренин испытывает своего героя именно исключительными обстоятельствами (взять, к примеру, его похищение бывшей возлюбленной, поповной Проскудией, которая «схватила его поперек талии и помчалась, держа его, точно Плутон Прозерпину в известной группе Бернини» [С. 290]). Но можно ли в данном случае говорить о наличии философской идеи, которая также испытывается и при этом составляет ядро сюжета?

Если подходить к вопросу глобально, повесть Буренина не только является полемическим ответом на «наивный романтизм» Тургенева, но и выражает сближение автора с позицией почвенников, на что указывает К.А. Баршт: «Несмотря на былую жесткую полемику с журналами братьев Достоевских “Время” и “Эпоха”, в своем отвращении к раболопствующему “жантильо-

му” Буренин максимально сближается с почвеннической позицией Достоевского, одним из главных пунктов которой было отрицание необходимости слепого копирования всего “европейского”, и, тем более — отрицание априорной униженной позиции перед ценностями западноевропейской цивилизации»¹⁴. В художественном мире повести сталкиваются две позиции, что соответствует подобному столкновению двух тезисов в «Кандиде». У Вольтера это учение Панглоса о том, что «поскольку все создано целесообразно, то все необходимо создано для наилучшей цели»¹⁵ в лучшем из миров; с ним соотнесено итоговое заключение Кандида, к которому герой приходит после всех испытаний: «надо возделывать наш сад»¹⁶. Примечательно, что в повести Буренина к позиции Панглоса приближен, очевидно, главный герой Хрисанф Девственников (насколько он вообще способен на какие-то умозаключения). Перед первой встречей с Корой он как раз размышляет о том, «как сладко жить! Боже, как хорошо устроен мир!» [С. 263]. Однако этот наивный оптимизм сталкивается с другой идеей, носителем которой является отец возлюбленной героя, Мафио Строци, «страшный республиканец» из «благороднейшей миланской фамилии» [С. 272]. В небольшом по объему тексте *восемь раз* повторяются с некоторыми вариациями его слова: «все русские ужасно глупы» [С. 266, 267, 271, 274, 278, 282, 288, 295]. Как мы видим, это презрительное заключение иностранца, наблюдающего раболепную покорность и восторженность русского дворянина при виде «волн Рейна» и «персей девы», буквально пронизывает всю повесть. И оно так и остается не только не опровергнутым, но и не понятым героем, который нарочито лишен способности хотя бы осознать, что Кора и ее отец всячески провоцируют его наконец-то объясниться и предложить брак, и действовать. Последнее выражено в тексте опять-таки с презрительной оценкой уже повествователя: «Как истый русский бариш, Девственников умел только гулять и любить, да и то пока любовь ограничивается вздохами и сумбурными разговорами. А как скоро амуры достигали до той степени, когда следовало обнаружить некоторую деятельность — он ослабевал и пасовал...» [С. 277–278]. Этот явный выпад в сторону бездеятельного романтического героя (в том числе тургеневского, который не может пройти испытание любовью) логически завершается похищением Девственникова его прежней возлюбленной (снова герой в пассивной роли), разрывом с Корой и своего рода моралью: «Я говорил тебе, степенно обратился

он <Мафио> к Коре: — что русские все дураки. Никогда, даже на один час, не надобно связываться с дураками» [С. 295]. Таким образом, статус «последнего слова», казалось бы, получает именно это нелицеприятное для героя (да и потенциального русского читателя) умозаключение. Однако это относится лишь к вставной истории.

Если же обратиться к рамке — от воспоминания о встрече с Корой под влиянием съеденных в гостях пирожков с коровьим выменем до продажи имущества и отъезда в Германию, где через 30 лет герой встречает свою Кору уже старухой, замужем за немецким сапожником и с дюжиной детей, — то соотношение получается несколько иным. Все перечисленные обстоятельства, равно как потеря отданных Коре капиталов и необходимость делить ее не только с мужем-сапожником, но и с непрерывной чередой молодых любовников, не может поколебать испытываемое героем блаженство. Его враги, Мафио и зловредный брат Кору Асканио, умирают (ср. с подобной расстановкой сил в системе персонажей «Кандида»; гибель брата героини упоминается и в «Вешних водах», однако восторженное отношение Эмилио к Санину мало напоминает то, что мы видим в «Пирожнице...» Буренина); муж Кору становится не только соперником, но и товарищем по несчастью при ее изменах. Финал, опять-таки с комической утрированностью, несомненно, отсылает нас к «Кандиду», где главный герой, соединившись в итоге со своей подурневшей возлюбленной и друзьями, приходит к выводу о необходимости «возделывать наш сад» (*cultiver notre jardin*): «Но в краткие антракты, когда Кора, прогнав одного любовника, не успела еще завестись другим, и муж и обожатель сияют радостью и благодарным чувством идеальной страсти к Коре. Особенно блаженствует в это время Девственников: надо видеть с каким наслаждением, с каким усердием вытирает он тогда носы двенадцати младенцам Кору, поселенным с ними в хижине...» [С. 299].

Так в систему представленных в повести «философских» идей, насколько это применимо к «Пирожнице...» Буренина, вводится еще одна формула, прямо не проявленная в тексте. Реконструировать ее можно следующим образом: «Счастье, блаженство — в неведении», что восходит, очевидно, к «*innocentium felix ignorantia*» Блаженного Августина¹⁷. Безусловно, эта сентенция (кстати, близкая по общему смыслу к кандидовскому «надо возделывать наш сад», что может быть истолковано и как желание оставаться в пределах ограды своего сада без выхода в «большой» мир¹⁸) не

встречает никакого сочувствия у повествователя в повести Буренина, не выражена также в слове героя, но именно она оказывается в сильной финальной позиции. Точно так же приведенное высказывание Кандида завершает собой философскую повесть Вольтера, являясь там, однако, выражением рефлексии героя над обретенным в ходе испытаний опытом: «Это ирония примирения и приятия жизни такой, какая она есть»¹⁹. Тип вольтеровского героя у Буренина также предельно утрируется в соответствии с авторской задачей превзойти всех предшественников. Согласно О.Н. Кулишкиной, герой философской повести — «лишенный каких-либо характерологических черт “мудрец” либо (что в данном случае практически равнозначно — “простак”) <...> по сути — транслятор (персонификация) того или иного “философского” положения...»²⁰. Из «Пирожницы берегов Рейна» «мудрец» уже исчез, остался только «простак» в самом буквальном и сниженном значении.

Получается, что связь с линией, идущей от философской повести, не менее важна для понимания «Пирожницы...» Буренина, чем отсылки к тургеневским «Вешним водам». Более того, на пересечении двух традиций (причем с пародийным переосмыслением по крайней мере одной из них) в развитии жанра трансформируется и ключевая сюжетная ситуация. В повести Буренина герой, несомненно, испытывается и первоначально не проходит этого испытания любовью. Новое в другом: испытывается также идея, причем она прямо не выражена ни в слове повествователя, ни в слове героя, не способного ее отрефлексировать. И это испытание оказывается успешным. Таким образом, пародийный сдвиг, о котором писал Ю.Н. Тынянов²¹, соотносится также с глубинными изменениями жанровой структуры при сохранении ее внешней идентичности. Не случайно статус пародии как литературного явления продолжает привлекать внимание исследователей и в последнее время все чаще определяется как особый «жанр» или «метажанр»²². Не ставя своей задачей уточнение этих дефиниций, отметим, что пародийная рефлексия позволяет автору открыть источники возможного обновления структуры, в том числе в каноническом жанре, каким является повесть. И в этом плане «Пирожница берегов Рейна» Буренина дает очень интересный материал для дальнейших размышлений.

¹ *Тамарченко Н.Д.* Циклический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 293.

² *Тамарченко Н.Д.* Повесть прозаическая // Там же. С. 169.

³ Там же.

⁴ *Буренин В.П.* Пирожница берегов Рейна, или Русский дворянин за границей. Тургеневская повесть // Буренин В.П. Очерки и породы В. Буренина. СПб.: тип. П.П. Меркулева, 1874. С. 262. Оригинальное написание заглавия книги Буренина («породии») сохранено. Далее текст повести приводится по этому изданию в современной орфографии с указанием страниц.

⁵ Пять новонайденных писем Я.П. Полонского к Тургеневу (1872–1873) / публ. В.А. Лукиной // И.С. Тургенев: новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2012. Вып. 3. С. 467.

⁶ *Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А.* Русская литературная пародия. М.; Л.: Государственное издательство, 1930. С. 60.

⁷ *Бялый Г.* Тургенев и русский реализм. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. С. 95–111.

⁸ *Вольтер.* Кандид или Оптимизм // Вольтер. Философские повести и рассказы / пер. под ред. А.Н. Горлина и П.К. Губера. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1931. С. 266.

⁹ Так, Л.Е. Пинский называет этот жанр то философским романом, то философской повестью; соответственно и «роман» «Кандид» рассматривается в ряду таких «повестей», как «Микромегас» и «Простодушный». См.: *Пинский Л.Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: РГГУ, 2002. С. 558–590. Анри Куле прямо пишет, что не делает «различий между философским романом и повестью; Вольтер тоже никогда этого не делал...» (*Coulet H.* La distanciation dans le roman et le conte philosophique // *Roman et Lumières au XVIIIe siècle.* Paris: Editions sociales, 1970. P. 12).

¹⁰ *Михайлов А.Д.* Вольтер и его проза // Философские повести XVIII века. М.: Правда, 1989. С. 12.

¹¹ *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М.: Intrada, 2007. С. 180.

¹² *Козьмина Е.Ю.* Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 45.

¹³ Там же. С. 45.

¹⁴ *Барит К.А.* Пародии В.П. Буренина в творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Бесы» и в статье «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 77.

¹⁵ *Вольтер.* Указ. соч. С. 136. Об оппозиции *оптимизма* Панглоса и итоговой позиции Кандида см., напр.: *Petitjean A.* Approches du conte philosophique à partir de l'exemple de Candide // *Pratiques: linguistique, littérature, didactique.* 1988. № 59. Les genres du récit. P. 88. В той же работе представлен подробный анализ нарративной структуры в философской повести Вольтера «Кандид».

¹⁶ *Вольтер.* Указ. соч. С. 265.

¹⁷ Sancti Aurelii Augustini hipponensis episcopi. Opera omnia post Lovaniensium theologorum... / ed. J.P. Migne. Parisiis, 1842. Column 360. (*Patrologiae Cursus Completus: Series Latina...* Т. 46). Благодарю за консультацию и помощь в поисках источника А.В. Маркова.

¹⁸ См., напр., у Л.Е. Пинского: «Формула “возделывать свой сад” предполагает безразличие к миру, она пессимистична» (*Пинский Л.Е.* Указ. соч. С. 584).

¹⁹ *Попова Н.Б.* Дискурсивные практики иронии в творчестве Франсуа Мари де Вольтера // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 7 (336). Филология. Искусствоведение. Вып. 89. С. 121.

²⁰ *Кулишкина О.Н.* Философская повесть // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 282.

²¹ *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 304.

²² Так, Г.И. Лушникова рассматривает «место пародии среди других интертекстуальных жанров» (*Лушникова Г.И.* Специфика интертекстуальных отношений в литературной пародии // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 26. С. 88), а О.А. Сысоева полагает, что литературная пародия — «один из видов вторичных текстов, метажанр...» (*Сысоева О.А.* Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 5–1. С. 334).

«Память жанра» и рецептивная ситуация в новелле Дж. Сэлинджера «Человек, который смеялся»

В статье рассматриваются сюжетные и повествовательные аспекты проявления «жанровой памяти» в новелле Дж. Сэлинджера «Человек, который смеялся». Особое внимание обращается на соотносительность композиционно-речевых форм и способов рецептивного поведения читателей, проявляющихся на разных этапах «культурного развития» (Л.С. Выготский) рассказчика и персонажей новеллы.

Ключевые слова: жанр, авантюрная литература, новелла, композиция, игра, рефлексия.

Новелла «Человек, который смеялся» Дж. Сэлинджера впервые была опубликована в журнале «Нью-Йоркер» в марте 1949 г. Впоследствии она вошла в знаменитый цикл писателя из девяти новелл и стала его композиционным центром. В новелле моделируется рецептивная ситуация, благодаря которой осуществляется прорыв ребенка, слушающего историю, придуманную взрослым, к новому пониманию жизни, к ее внесюжетному смыслу. Механизм этого прорыва во многом определяется двойной «памятью жанров» новеллы и авантюрного романа, проявившихся, соответственно, в речи первичного рассказчика, от лица которого ведется основное повествование, и пропущенных через кинематографические и комиксовые коннотации вторичного рассказчика, студента нью-йоркского университета Джона Гедсудского, рассказывающего своим подопечным историю о Человеке, который смеялся.

Попробуем рассмотреть некоторые особенности экспликации «памяти жанров», влияющих на внутреннюю и внешнюю стороны рецептивной ситуации в произведении Сэлинджера.

В новелле автор использует «матрешечную» форму рассказа в рассказе — воспоминании о том, как сочиняется история («принцип коробок, вложенных друг в друга», по И.Л. Галинской). Известно, что такая композиционная форма в литературе XX в. получила широкое распространение. Для нас «Человек, который смеялся» представляет особый интерес прежде всего потому, что сочиняемая в этом произведении авантюрная история имеет в качестве адресата детско-подростковую аудиторию шести-двенад-

цатилетних слушателей — эта рецептивная ситуация накладывает особый отпечаток на структуру всего произведения, влияя на характер читательского восприятия. Заметим, что повествование от первого лица с самого начала ставит перед читателем вопрос: зачем герой-рассказчик делится своими воспоминаниями, в которых существенное значение имеет его саморефлексия?

Обратимся к композиционно-сюжетной структуре «Человека, который смеялся» и попробуем ответить на поставленный вопрос.

Новелла состоит из пяти небольших главок. В первой герой-рассказчик (герой своих собственных воспоминаний) обращается к «далекому 1928 году», когда он, девятилетний, вместе со своими ровесниками — членами так называемого Клуба команчей — сразу же после школы садился в поджидавший их пикап Вождя и отправлялся либо в Центральный парк Нью-Йорка играть в футбол или бейсбол, либо в Национальную картинную галерею, либо в кино. Своим Вождем команчи называли двадцатидвух-двадцатитрехлетнего бойскаута и студента университета Джона Гедсудского. Для девятилетнего команча, как и для его сверстников, в Вожде «нерасторжимо слились все самые фотогеничные черты лучших киноактеров»¹, хотя внешность Джона вряд ли можно было назвать, — как это сейчас, спустя годы, понимает рассказчик, — выдающейся. Вождь умел, с точки зрения команчей, всё, однако главным его достоинством, которое более всего ценилось подростками, являлся талант рассказчика — сочинителя и исполнителя в одном лице (перформера) — авантюрной истории, состоящей из «нескольких выпусков» (разумеется, устных, но театрально разыгрываемых).

Из второй части новеллы читатель получает информацию не только о содержании авантюрного сюжета, но и о том, какую именно форму его подачи использовал Вождь. Обратим внимание, что на историю о Человеке вполне мог повлиять не только роман Гюго, но и немой фильм по его мотивам Пауля Лени, вышедший на экраны в 1928 г. Кроме этого, в качестве возможного материала Вождем могли использоваться авантюрные сюжеты о суперпреступнике Фантомасе, придуманные писателями П. Сувестром и М. Алленом и режиссером Фейадом, известные в США широкому кругу читателей и зрителей, а также воплощение разнообразных социально-криминальных сюжетов в многочисленных комиксах того времени. Именно в этих жанрах массовой культуры, ориентирующихся на традиции европейского авантюрного романа, «сохранились неумирающие элементы ар-

хаики <...> благодаря ее постоянному обновлению, так сказать, *осовремениванию*. <...> В жанре всегда сохраняется неумирающие элементы архаики <...> не мертвой, а вечно живой», т. е. способной к обновлению².

Все основные сюжетные и нарративные признаки авантюрного произведения, которые одним из первых системно обозначил М.М. Бахтин, нетрудно заметить в истории, придуманной Вождем — «самом подходящем рассказе для настоящих команчей». «Возможно, он даже был построен по классическим канонам» [С. 497], — предполагает повзрослевший безымянный «команч», от лица которого ведется повествование.

Действительно, основные «каноны» истории о Человеке совпадают с основными признаками авантюрного романа. Существенную роль в характеристике истории о Человеке имеет выделение нарративных качеств, влияющих на рецепцию слушателей: «Повествование ширилось, захватывало тебя, поглощало все окружающее и вместе с тем оставалось в памяти сжатым, компактным и как бы портативным. Его можно было унести домой и вспоминать, сидя, скажем, в ванне, пока медленно выливалась вода» [С. 497–498].

Между фабулой истории Вождя и процессом рассказывания имеется существенная связь. Рассказчик-персонаж подробно воспроизводит события захватывающей воображение слушателей истории, рождающейся прямо на их глазах. Между процессом созидания воображаемого мира и восприятием слушателей в новелле отсутствует какая-либо существенная граница. Постепенно сокращается и дистанция между внутренним миром новеллы и реальностью поведения читателя, воспринимающего историю впервые, между последним и слушателями-подростками. Сознание читателя как бы встраивается во внутренний мир новеллы и на какое-то время отождествляется с сознанием «плывущего по волне памяти» рассказчика. Происходит это благодаря как мастерству Вождя, так и мастерству его «ученика», спустя многие годы пытающегося воспроизвести не только фабулу истории о Человеке, но и собственные переживания участи героя авантюрной истории, а также воссоздать в воображении читателя новеллы картины, столь волновавшие команчей в далеком прошлом. Здесь, как нетрудно заметить, срабатывает эстетико-психологический принцип реанимации «утраченного времени». Прошлое становится своего рода материалом для создания истории с названием, буквально повторяющим название «фельето-

на», услышанного в детстве. Заметим, что авантюрный сюжет, разработанный Вождем, актуализирует путь предположения читателем значимых ценностных и психологических координат экзистенциального становления отдельной личности.

В третьей части новеллы появляется новый персонаж — симпатичная девушка Мэри Хадсон, с которой у Вождя складываются странные отношения. Безымянный рассказчик даже не намекает на любовный роман между этими героями, во всяком случае, напрямую об этом ничего не говорится. И сейчас, спустя «многие годы», рассказчик точно не знает, какого рода отношения были между Мэри Хадсон и Джоном Гедсудским. Рассказчик обращает внимание на то, что первое появление в машине «девчонки» вызвало со стороны подростков молчаливый протест. Однако впоследствии девушка «купила» команчей мастерским «умением работать битой» на бейсбольном поле. В конце третьей главки сообщается, что как-то раз Мэри не пришла вовремя к условленному месту, и Вождь, «чтобы убить время без вреда для команчей <...> выдал новую серию приключений Человека, который смеялся» [С. 507].

В небольшой, по сравнению с предыдущими, четвертой главке новеллы безымянный рассказчик, отлично помнящий «эту серию до мельчайших подробностей», вкратце ее пересказывает. Очередной выпуск прерывается «на самом интересном месте». Главный герой истории Вождя — Человек — попадает в руки своих заклятых врагов, и один из них, коварный сыщик Дюфарж, «выпускает в него всю обойму из своего пистолета». Подростки думают «о передрыге, в которую попал Человек», но особенно за него не тревожатся: «слишком мы в него верили» [С. 508], — вспоминает рассказчик. Однако кругозор читателя оказывается шире кругозора команчей-слушателей. Читатель начинает предполагать, что у истории Вождя может оказаться совсем не тот финал, который ожидают мальчишки, поскольку, в отличие от них, он обращает внимание не только на историю Человека, но и на «историю» его автора — Вождя, чья жизнь для его подопечных остается «за кадром».

В первой и третьей главках рассказчик, с одной стороны, выполняет функции посредника между читателем, команчами и Вождем, с другой, концентрирует внимание на воспоминаниях, связанных с реальными событиями жизни подростков. Во второй и четвертой частях — на событиях рассказывания Вождем истории о Человеке и на развитии (становлении) переживаний жизни

придуманного героя реальными слушателями. Таким образом, создается впечатление, что автор намеренно разводит и соотносит друг с другом два плана повествования, хотя может показаться, будто воспоминания об игре в бейсбол, отношения между Вождем и Мэри Хадсон и история о Человеке существуют в художественном целом новеллы до определенного момента как бы параллельно, на первый взгляд, сюжетно не пересекаясь. Однако это впечатление оказывается обманчивым, так как в последней главке новеллы автор сводит оба плана, по-новому освещая предшествующие события. Неожидаанное появление на бейсбольном поле Мэри Хадсон, ее непонятная (и для подростков, и для читателя, и даже для самого рассказчика) ссора с Вождем, непривычная грубость «гуру» создают особую эмоциональную атмосферу, в которой и рассказывается последний пятиминутный (самый короткий) выпуск истории о Человеке.

Напомним его содержание. Герой Вождя, узнав о смерти своего верного друга — волка по кличке Чернокрылый, — отказывается от спасения собственной жизни: «Слабой рукой он потянулся к сосуду с орлиной кровью [своего рода эквивалент сказочной «живой воды». — *С.Л.*] и раздавил его. Остатки крови тонкой струйкой побежали по его пальцам <...> и перед тем, как обратить лицо к залитой кровью земле, Человек, который смеялся, в предсмертной судороге сдернул маску» [С. 508]. «Феллетон» закончен. Сюжетный «пуант», выстроенный кинематографически эффектно, потрясает подростков. Рассказчик вспоминает, как он «в ознобе и с дрожащими коленками вернулся домой, где ему тут же велели лечь в постель» [С. 508].

Итак, главное событие новеллы Сэлинджера — событие рассказывания Вождем истории о Человеке, который смеялся. Композиционный параллелизм и совмещение в финальной части двух планов повествования позволяют читателю понять, что границами главных событий в жизни Вождя — встречи (оставшейся «за кадром») и расставания с красивой девушкой Мэри Хадсон, а также границами отношений Вождя с команчами, являются начальная и конечная точка повествования о Человеке, который смеялся. Автор использует «эффект матрешки»: мировосприятие Вождя отражается в сознании команчей и оказывает влияние на их отношение к миру, припоминание и воспроизведение «тогдашнего» эмоционального состояния; возвращение к своему прошлому помогает рассказчику определить собственное отношение к настоящему, а это, в свою очередь, активизирует

поведение читателя, то сближая его позицию с позицией героев-подростков, то с позицией «сочинителя» Вождя, то с позицией рассказчика-персонажа. Но характер читательской позиции вряд ли исчерпывается отмеченной подвижностью его точки зрения. В процессе эстетического самоопределения он проходит вместе с компанчами сложный путь взросления.

История отношений Вождя и девушки дана в рассказе с точки зрения одного из его подопечных. Для девятилетнего мальчика эти отношения покрыты тайной. Даже сейчас, будучи взрослым человеком, он так и не может ответить на вопрос, что же тогда произошло между Мэри Хадсон и Вождем, который впервые на вопрос подростка: «Она будет с нами играть?» — ответил грубостью. Последняя встреча повлияла на финал авантюрной истории — он оказался более страшным, чем могли предположить компанчи. Пуантом истории Вождь разрушает «шкалу ожиданий», выстроенную в сознании подростков, «отодвигающую» финал истории о Человеке, — и «расправляется» со своим героем.

В рассказе Вождя выделяются три финала, каждый из которых по-новому моделирует вероятностные события истории и события ее восприятия. В первоначальном незаконченном варианте авантюрной истории выстрелы сыщика-злодея как будто прерывают жизнь Человека (появляется мотив временной смерти), но слушатели не сомневаются — это всего лишь очередная «передрыга», из которой их любимый герой, как и они сами, слушатели и «потомки», обязательно выберутся. Наивная вера в «хеппи-энд» стимулирует переживания слушателей: за героя не следует тревожиться — все закончится благополучно. Однако эта вера в героя и его автора Вождя не мешает создавать в воображении страшные картины испытаний, которым подвергается Человек.

Маленькие слушатели не замечают того, что уже успел заметить читатель: счастливого конца у истории, придуманной Вождем, не будет. Пистолет Дефоржа направляется рукой автора, впервые не дождавшегося Мэри Хадсон в условленном месте. Жизнь врывается в вымышленный мир авантюрной истории и далее организует его, правит счастливую концовку приключений Человека, которые развивались до сих пор «по всем канонам подобного повествования».

Вторую концовку истории Человека Вождь придумывает после матча в бейсбол и разговора с девушкой. Рассказчик как будто оправдывает ожидания своих слушателей. Его герой воз-

вращается к жизни из небытия — смерть оказывается мнимой смертью. Вождь мастерски излагает фантастическую мотивировку его воскрешения: «Человек вовсе не умер, он тайными приемами сокращал мускулы живота. И когда Дюфоржи приблизились, он вдруг поднял голову, захохотал грубоватым голосом и аккуратно, даже педантично, выплюнул одну за другой все четыре пули» [С. 508]. Естественно, подвиг Человека поражает как Дюфоржей, которые замертво падают к ногам своего злейшего врага, так и слушаелей-команчей. Втайне подростки надеются, что на этом очередная порция историй о Человеке будет исчерпана, тем более что изначально выпуск «все равно предполагалось сделать коротким»: команчи «легко нашли бы объяснение внезапной смерти Дюфоржей» [С. 507]. Последний финал, как уже было сказано, уничтожает хеппи-эндный «горизонт ожиданий» подростков.

«На этом повествование, разумеется, и кончилось», — заключает рассказчик. «Разумеется», потому что подростки поняли: другого финала не будет, а следовательно, никогда не будет и продолжения полюбившихся им приключений. Если раньше после очередного выпуска подростки подолгу могли играть в Человека, рыская по городу и обнаруживая во взрослых людях, включая собственных родителей, черты врагов своего героя, а значит и своих собственных (ведь команчи считали себя его потомками), то сейчас они поняли: игра закончена. Они как бы умерли вместе со своим героем. Но смерть в мире, созданном словом Вождя и их собственным воображением, возвращает подростков к реальности первичной. Знаменателен финальный эпизод всей новеллы, когда в потрясенном сознании ребенка обрывок алой оберточной бумаги, обмотавшейся вокруг фонарного столба, уподобляется маске из лепестков мака, которую носил Человек. Обстоятельства жизни Вождя ворвались в его повествование и завершили цепь бесконечных метаморфоз авантюрного героя.

В самом начале рассказа придуманная история трансформировала сознания подростков — они идентифицировали себя с героем, оказались вовлеченными в *игру* с опасностями. Первичная реальность их жизни стала своего рода коннотацией мира вымысла, в котором существовал любимый герой: «В Клубе было двадцать пять живых потомков и законных наследников Человека, и мы все зловещими незнакомцами кружили по городу, чуя возможного врага в каждом лифтере, сдавленном, но отчетли-

вым шепотом отдавали приказания на ухо своему спаниэлю и, вытянув указательный палец, брали на мушку учителей арифметики. И напряженно, неустанно выжидали, когда же наконец представится случай вселить ужас и восхищение в чью-то простую душу» [С. 498]. Рассказчик, создавая образ своего прошлого, вспоминает, что «в том, 1928 году» он «был вовсе не сыном своих родителей, но дьявольски хитрым самозванцем, выжидавшим малейшие просчеты с их стороны, чтобы тут же, лучше без насилия, хотя и оно не исключалось, открыть им свое истинное лицо <...> самым главным для меня в 1928 году, — подчеркивает рассказчик, — была настоящая бдительность. Играть им всем [т.е. взрослым. — С.Л.] на руку. Чистить зубы, причесываться. Из всех сил скрывать свой природный, дьявольски жуткий смех» [С. 498]. Они вошли во «внутренний мир» истории, придуманной Вождем, отождествились с ним, вчувствовались в главного героя и примерили его маску на себя. Произошел перенос мира вымышленного в пространство обыденности, населенное родителями, лифтером, учителем арифметики и прочими взрослыми, которым была выдана без их на то согласие роль тотальных врагов. Так началась игра в героя понравившейся истории.

Немного остановимся на природе этой игры. Рассказчик воссоздает не просто ситуацию игры, а игры в игру. Она «рифмуется» с ситуацией «рассказа в рассказе». Вначале подростки играют в команчей, но при этом отличают эту роль от своего положения в обыденной жизни, где они являются учениками одной из нью-йоркских школ. Следовательно, в новелле изображается еще и поведение подростков, играющих в команчей. Игровым объединением, сообществом является так называемый Клуб. Но история Вождя провоцирует возникновение новой игры — в Человека, который смеялся. Получается, что подростки, исполняя роль команчей, вовлекаются в новую игру. Можно сказать и так: роль команчей изначально предполагает исполнение роли «потомков» любимого героя. Как показал Ю.М. Лотман, «искусство игры заключается именно в овладении навыками двупланового поведения <...> Игра подразумевает одновременную реализацию <...> практического и условного поведения»³. Но в том-то и дело, что команчи, исполняющие роли наследников Человека, нарушают законы игровой двуплановости и трансформируют последнюю в одноплановый тип «практического» поведения. То, что они играют, им свойственно забывать. Обстоятельства жизни Человека переносятся ими в пространство реального Нью-

Йорка, а они сами без особых усилий перевоплощаются в своего любимого героя.

В чем состоит отличие игры от искусства? «Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условной ситуации, искусство — овладение миром (моделирование мира) в условной ситуации. Игра — “как бы деятельность”, а искусство — “как бы жизнь”. Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством <...> выработки новых знаний. <...> Между тем именно это составляет сущность искусства», — писал Ю.М. Лотман⁴.

В финале новеллы Сэлинджера игра заканчивается — маска Человека навсегда отделяется от лица вымышленного героя. Обрывок тонкой оберточной бумаги алого цвета, которую видит подросток в финале новеллы, сравнивается с маской человека, но рассказчику и читателю ясно — быть в реальности настоящей маской обрывок уже не может. Повествование Вождя прорывает границы игровой условности и увлекает за собой команчей в первичную реальность, где действительность игрового и воображаемого миров исчерпывает себя. «Разделавшись» со своим героем, Джон Гедсудский «разделался» и с самим собой как создателем авантюрного мира, и с ролью Вождя, предводителя Клуба команчей. Случайно он повернул подростков к миру взрослых, который до сих пор воспринимался ими крайне враждебно. Главным условием нахождения в этом мире является *рефлексия* — та психологическая доминанта, которая в финале новеллы проявляется в сознании и поведении слушателей. Команчи «над вымыслом слезами обливаются», поскольку умерший герой — это как бы убитые они сами, их прошлое, связанное со сферами игры и воображения. Чтобы воскресить это время, переживание игры и воображаемых путешествий, сейчас, спустя годы, повзрослевший команч рассказывает историю о собственном детстве, реанимируя утраченное время важного этапа своей жизни, смысл которого осознается им в процессе повествования.

Можно утверждать, что рассказ человека, который когда-то был девятилетним мальчиком, с упоением игравшим в потомка героя из вымышленной истории, — повторный акт воскрешения. Написанный рассказ — не только дань уважения своему первому «гуру», но и реализация стремления поведать миру о собственном детстве и о внезапном прорыве во взрослую жизнь.

Противопоставление детского и взрослого миров — изначальная ситуация новеллы — не просто художественно «снимается», но внутренне переосмысливается и преодолевается. Для повзрослевшего компанча детство и зрелость как бы дополняют друг друга в событии словесного развертывания воспоминания, направленного на прояснение собственной «местобιοграфии» (М.К. Мамардашвили).

Таким образом, в новелле реализуется удвоенная ситуация «жанровой реанимации»: в рассказываемой первичным нарратором истории реализуются новеллистические каноны, а в истории о Человеке, который смеялся — каноны авантюрного романа, где значимую роль приобретает сокращение дистанции между действием и повествованием (то, что сообщает нарратор, для него так же ново, как и для читателя). По мысли М.М. Бахтина, именно такое сокращение дистанции («зона контакта») является одним из отличительных признаков авантюрного романа Нового времени. В свою очередь, Сэлинджеру удалось превратить текст своей новеллы в своеобразный художественный учебник по возрастной психологии, фиксирующий внимание читателя на основных этапах «культурного развития» (Л.С. Выготский) — детстве, отрочестве, юности и зрелости, — становления, доминирующими признаками которого являются *игра, воображение / фантазия и рефлексия*.

¹ Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи: повести; рассказы / пер. Р. Райт-Ковалевой. М.: Правда, 1991. С. 496. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 178–179.

³ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998. С. 71.

⁴ Там же.

Роман-самосочинение в современной итальянской литературе

Роман-автофикшн, теорию которого развил французский писатель С. Дубровский в статьях 1970-х гг., оказался весьма востребован в Италии среди писателей-интеллектуалов конца 1990-х, и интерес к нему до сих пор не угас. В статье тезисно разбирается поэтика современного итальянского романа-автофикшн на примере творчества его основных представителей, В. Сити и Дж. Дженны, и выявляются две линии самосочинительства. В первой версии автор всячески подчеркивает вымышленность повествования и «случайность» омонимии автора и героя, во второй же делает читателя сообщником и сотворцом произведения, предоставляя ему возможность самому определять степень правдивости тех или иных событий романа.

Ключевые слова: автофикшн, самосочинение, современная итальянская литература, Вальтер Сити, Джузеппе Дженна.

В 1975 г. Филипп Лежён издает «Автобиографический пакт»¹ — книгу, которая становится ярким явлением в теории автобиографии. В ней Лежён утверждает, что признать произведение автобиографией можно, если соблюдаются два основных условия «автобиографического пакта», а именно: 1) автор является и повествователем, и главным героем; 2) события являются достоверными и представляют пережитый автором опыт. Таким образом, Лежён устанавливает, что автор автобиографии не имеет права отклоняться от правды и дезориентировать читателей, совершая подлог истины вымыслом. Однако уже в 1977 г. Серж Дубровский в предисловии к своему роману «Сын»² отстаивает возможность вымысла в произведении о себе, положив начало новому жанру — роману-самосочинению, или автофикшн.

Если целью Лежёна было четкое разграничение романа и автобиографии, то Дубровский стремится размыть границы между жанрами. Вводя в научный оборот новый термин, Дубровский выступает и первым теоретиком автофикшн, выделяя определенные признаки жанра, главными из которых можно считать идентичность личности автора, повествователя и главного героя, а также невозможность установления истинности описываемых событий³.

К концу 1990-х гг. в Италии заявляют о себе несколько авторов, которые предлагают тексты автобиографического характера, однако прямо или косвенно дают понять, что их произведения не являются автобиографическими. Самым заметным стал

дебют Вальтера Сити с романом «Школа обнаженной натуры» (“Scuola di nudo”), над которым он работал около десяти лет. Следовательно, потребность в самосочинении у итальянских писателей возникла примерно в середине 1980-х гг., однако до публикации «Школы...» сколько-нибудь заметных произведений не появлялось, поэтому критика заговорила об автофикшн только в конце 1990-х, а научный дискурс на эту тему развернулся в середине 2000-х гг.

Дальнейшая деятельность Сити в жанре автофикшн привела его к получению престижной литературной премии «Стрега» (2013), а также статуса «живого классика» и «литературного интеллектуала». Как отмечает писатель, интерес к автофикшн возник у него из собственного читательского опыта: «Я осознал, что текст производил на меня большее впечатление и вызывал более активный интерес, если в его основу была положена реальная история, произошедшая с реальными людьми, вот почему я решил использовать механизмы автобиографии (помню, насколько подробно я проштудировал “Автобиографический пакт” Лежёна) и ее технические приемы, дабы обеспечить себе читательский интерес»⁴.

Некоторые итальянские исследователи утверждают, будто именно в романах Сити впервые соблюдены все правила автофикшн, что позволяет причислить его к классикам жанра, однако расходятся в классификации жанровых признаков или вовсе не называют их⁵. В российском литературоведении современный роман-автофикшн еще не становился предметом подробного исследования, равно как и творчество рассматриваемых нами писателей: Вальтера Сити и Джузеппе Дженны. Вот почему четкое обозначение жанровых признаков итальянского романа-автофикшн остается актуальным.

Данные признаки были выделены нами с учетом теоретических постулатов Дубровского, однако следует отметить, что в итальянской версии романа-автофикшн 1990-х — 2010-х гг. они претерпели определенные изменения. Материалом для статьи послужили романы В. Сити «Школа обнаженной натуры» (1994), «Обычная боль» (“Un dolore normale”, 1999) и «Рай во множественном числе» (“Troppi Paradisi”, 2006)⁶, а также роман Дж. Дженны «Италия De Profundis» (“Italia De Profundis”, 2007)⁷, называемые итальянскими исследователями наиболее репрезентативными примерами романов-автофикшн.

1. Идентичность автора, повествователя и главного героя

Омонимичный автору персонаж Вальтер Сити появляется во всех романах писателя, созданных с 1994 по 2014 г. Тем самым идентичность автора, повествователя и главного героя вроде бы оказывается соблюдена, однако следует отметить, что каждый Сити-герой обладает собственной биографией и не является одним и тем же персонажем. У главных героев разные годы рождения, разные родители, действие происходит в разных городах. Герой «Школы обнаженной натуры» — преподаватель под сорок, одержимый культом идеального мужского тела; «Обычная боль» повествует о мужчине средних лет, покинутом возлюбленным; в «Рае во множественном числе» герой — престарелый профессор университета и писатель, опекающий молодого партнера-гомосексуалиста. История, опыт и чаяния главных героев трилогии заметно разнятся, но все они сохраняют основные черты автора — имя, сферу деятельности, сексуальную ориентацию, а повествование ведется от первого лица.

Не менее ярким примером произведения, где автор, повествователь и герой идентичны друг другу, является роман Дж. Дженны «Италия De Profundis». Уже на первых страницах романа главный герой не узнает собственного лица, задается вопросом, кто он такой, и, наконец, заявляет о том, что он писатель Джузеппе Дженна.

2. Невозможность установления истинности событий

Согласно Дубровскому, самовоспринимающий субъект не способен быть носителем истины, и потому события романа-автофикшна всегда фикциональны, хоть и базируются на реальных фактах. В современном итальянском автофикшне обозначились две тенденции: некоторые авторы, подобно Сити, отгораживаются от происходящего с героем, четко разделяя реальные факты собственной жизни и события, представленные в автофикциональном романе. Повествуя от первого лица о жизни ограниченного и циничного профессора Пизанского университета середины 1980-х, скрытого гомосексуалиста, увлеченного эстетикой культуризма, идеальными мужскими телами и массовой медиа-культурой, Сити выстраивает романное повествование по принципам автобиографии, однако оговаривает, что описываемое не стоит принимать за чистую монету. Наиболее четко писатель обозначает свою автофикциональную позицию в статье «Автобиография, которой не было»⁸, а также в предисловиях к романам «Школа обнаженной натуры» и «Рай во множественном

числе». Он открыто заявляет, что любые совпадения с реально произошедшими событиями или реально существующими личностями являются совершенно непредумышленными и что омонимичный автору герой — не что иное, как досадная случайность: «В этом романе, как и в остальных, мой герой — Вальтер Сити — вымышленный персонаж. Его автобиография составлена из псевдофактов и являет собой факсимиле настоящей жизни»⁹.

Дж. Дженна в романе «Италия De Profundis» предоставляет читателю возможность самому отделить правду от вымысла: «Предположим, так все и было. Потому что если все было не так, то правдивая маска оказывается сорвана, “я” становится персонажем, “Джузеппе Дженна” уже не равняется “я”, и что же это тогда — роман, рассказ? Насколько иным должно быть тогда все повествование?»¹⁰. На протяжении всего повествования писатель Дженна заставляет читателя сомневаться, создавая полную иллюзию автобиографичности романа, и лишь невероятная скандальность описываемых событий заставляет поставить эту автобиографичность под сомнение.

3. Склонность к теоретизированию

Следует отдельно отметить склонность писателей, выступающих в жанре автофикшн, к теоретическому обоснованию собственного творчества. Теоретические рассуждения появляются не только в их статьях, интервью и других «внешних» текстах, но и являются неременной составляющей собственно ткани повествования романа-автофикшн: «Зачем автору обращаться к фиктивной романной действительности? — Что изменится, перенесись действие в плоскость вымышленной реальности, разверни я на этих страницах потоки выдуманных фактов и чувств? — Что изменится, сведи я роман к вымышленным персонажам, а самого себя к произвольной маске (“я, Джузеппе Дженна”), замени неопровержимые факты придуманными картинками? — Разница в том, что данный жанр оставляет возможность “предполагаемой правды”, зарождает сомнение, подразумевает наличие стиля, оставляет надежду на существование некоего тайного знания, возможно, недораскрытого автором. Но правда в том, что жанр романа не соответствует более нуждам повествования»¹¹.

Рефлексируя над процессом письма, над жанром и проблематикой романа, автор вовлекает читателя в теоретические рассуждения литературоведческого и философского характера, что

подразумевает высокий интеллектуальный уровень аудитории, ее избранность и, следовательно, элитарность самого жанра.

4. Вкрапление в повествование «посторонних» текстов, интертекстуальность

Среди характерных черт современного романа-автофикшна следует отметить вкрапление в романное повествование текстов разных жанров: газетных статей, дневниковых записей, писем, хроники, сценариев, — а также богатый интертекстуальный подтекст. В романе Дженны «Италия De Profundis» в общую ткань повествования вплетаются газетная статья¹², философский очерк¹³, сценарий¹⁴, письмо¹⁵, а также крупные отрывки из чужих произведений различных жанров (например, из книги Пьерлуиджи Дзокателли «Алистер Кроули: волшебник Чефалу»¹⁶). Роман изобилует как общеизвестными, так и скрытыми цитатами из произведений различных авторов от античности до современности, среди которых нам удалось идентифицировать тексты Плотина, Софокла, Данте, Дж. Леопарди, У. Блейка, Т.С. Элиота, Пьерпаоло Пазолини, Андреа Дзандзотто, Джузеппе Джусти.

В романе В. Сити «Рай во множественном числе» приводятся текст делового письма, сценарии телепередач, газетные вырезки. В произведениях писателя исследователи отмечают многочисленные отсылки к текстам Данте; рассматриваемая нами трилогия даже трактуется Ф. Фонио как новая «Божественная комедия»¹⁷.

5. Намеренная провокация

Раскрытие скандальных фактов из биографии героя является неременной составляющей итальянского романа-автофикшна. В качестве скандального элемента могут выступать бисексуальность или гомосексуальность героя, его извращенные склонности, порочные сексуальные контакты, рассуждения на табуированные темы, такие как наркомания, педофилия, эвтаназия и т. д. Непомерная откровенность повествователя, как правило, акцентируется: «Твоя мать сейчас это читает, это читает твоя сестра, твои друзья, подруги, знакомые и незнакомые люди читают это и думают: что же он делает? о чем он думает? Спустя столько лет — такой скандал!»¹⁸.

6. Подчеркнутая непривлекательность героя

Повествователь Сити неоднократно отмечает собственную непривлекательность, посредственность, моральную недееспособность: «Меня зовут Вальтер Сити, как первого встречного. Вальтер Сити — пример посредственности. Все мои чувства до-

нельзя банальны, если я и отличаюсь от остальных — то отличаюсь, как все...»¹⁹.

Герой Дженны отвратителен себе физически и морально, он акцентирует свое физическое уродство, творческую бездарность, полную непригодность к жизни: «Ты ни на что не способен, бессилён, бездарен. Ты постоянно ощущаешь собственную ничтожность, невероятное бессилие»²⁰. При этом герой отмечает собственное сродство со «средним итальянцем», для себя он не столько отдельная личность, сколько представитель некоего интеллектуального сообщества своих современников.

7. Социальная и политическая острота

Итальянский роман-автофикшн пропускает изображаемую действительность через видение героя-повествователя, предоставляя автору богатые возможности для острой социальной сатиры, жестких высказываний в сторону общественных институтов Италии. В романе Дженны перечислению социальных и политических проблем страны посвящена большая часть IV главы романа, сам же роман можно интерпретировать как сатиру на современное итальянское общество в целом. Трилогия Сити разоблачает преподавательскую, писательскую, издательскую и телевизионную элиты Италии.

8. Изохренная стилизация

В первичной интерпретации Дубровского роман-автофикшн предполагал наличие элементов психоанализа: «консонатическое письмо» — изохренную стилизацию текста, через которую бы проявлялось истинное авторское «я». Намеренно сложный язык, балансирующий между языковой нормой и бессознательным безумием слова, должен был оставаться подконтролен замыслу автора и доступен читателю. В дальнейшем Дубровский отказался от этого постулата, однако для некоторых итальянских авторов, в частности, для Дженны, намеренная стилизация остается непременной составляющей романа-самосочинения. Подобный прием значительно усложняет восприятие текста, тем самым способствуя «естественному отбору» аудитории. Так, автор активно использует звукопись, языковую игру, ритмическое письмо, архаизмы и неологизмы, латинизмы, специализированную терминологию из разных областей знания, что делает роман «Италия De Profundis» крайне тяжелым для восприятия.

Подводя итоги, отметим, что в итальянском литературоведении 2000-х гг. термин «автофикшн» активно используется и является предметом глубокой рефлексии как со стороны писате-

лей, так и со стороны литературных критиков и исследователей²¹. Большинство из них, вслед за литературоведом Лоренцо Маркезе, понимают под романом-автофикшн произведение произвольного объема, в котором автор конструирует собственную автобиографию, используя различные паратекстуальные приемы, позволяющие читателю понять, что события, выдаваемые за подлинные, на самом деле вымышлены и не должны восприниматься читателем как свидетельство или лично пережитый автором опыт²².

Важным контекстом появления романа-самосочинения как жанра современной итальянской литературы и его активного развития оказался дискурс итальянских писателей и критиков о «реалистическом» романе и его перспективах на рубеже 1990-х — 2000-х гг. Итальянские писатели почувствовали необходимость обособиться от литературы постмодернизма, восстановить утраченную связь с читателем, а заодно бросить вызов реальности, предложив литературу и самих себя в качестве зеркала таковой. Данной задаче роман-автофикшн отвечал в полной мере в течение двадцати лет, однако после 2015 г. интерес к нему стал резко угасать, прежде всего, со стороны самих писателей, что позволяет говорить об автофикшн как о пройденном этапе развития итальянской литературы.

¹ Lejeune Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

² Doubrovsky S. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

³ См. также: Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: Autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 10 (103). С. 12–40.

⁴ Siti W. Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti [Электронный ресурс] // Le parole e le cose. 31 ottobre 2011. URL: <http://www.leparoleele cose.it/?p=1704> (дата обращения 29.12.2018). Здесь и далее перевод с итальянского выполнен автором статьи.

⁵ См., например: Mongelli M. L'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/1578017/Mentire_raccontandosi_lautofiction_nel_romanzo_italiano_degli_ultimi_anni (дата обращения 22.02.2019); Simonetti G. Lezioni di inesistenza: *Scuola di nudo* di Walter Siti // Nuova corrente. 1995. № 42. P. 113–128.

⁶ Siti W. *Il dio impossibile: Scuola di nudo. Un dolore normale. Troppi paradisi*. Roma: Rizzoli, 2014.

⁷ Genna G. *Italia De Profundis*. Milano: Minimum fax, 2008.

⁸ *Siti W.* Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti // *Italies Narrative* / M.-H. Caspar (ed.). Paris: Nanterre, Université Paris X, 1999. P. 109–115.

⁹ *Siti W.* *Troppi Paradisi*. Roma: Rizzoli, 2015. P. 9.

¹⁰ *Genna G.* Op. cit. P. 140.

¹¹ Ibidem. P. 71.

¹² Ibidem. P. 340–341.

¹³ Ibidem. P. 73–91.

¹⁴ Ibidem. P. 233–235.

¹⁵ Ibidem. P. 177–183.

¹⁶ Ibidem. P. 327–328.

¹⁷ *Fonio F.* “Sono storie d’amore e basta”: Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti // *Cahiers d’études italiennes*. 2008. № 7: Images littéraires de la société contemporaine. P. 195–206.

¹⁸ *Genna G.* Op. cit. P. 71.

¹⁹ *Siti W.* *Troppi Paradisi*. Roma: Rizzoli, 2015. P. 11.

²⁰ *Genna G.* Op. cit. P. 180.

²¹ См., например: *Iovinelli A.* L’autore e il personaggio. L’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2005; *Casadei A.* Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo. Bologna: Il Mulino, 2007; *Donnarumma R.* Ipermodernità. Bologna: Il Mulino, 2014.

²² *Marchese L.* L’io possibile. Massa: Transeuropa, 2014.

**Интертекстуальные игры с польской литературой
и историей первой половины XIX в.
в современном романе**

В период романтизма в Польше формировались литературные, патриотические, религиозные и социальные образцы, а также национальные мифы, до сих пор активно воздействующие на польские менталитет и культуру. В статье исследуются разные формы «переписывания» романтизма в польской литературе XXI в., в частности, в исторических романах и детективах. Авторы анализируют интертекстуальную игру с польской литературой и историей первой половины XIX в. в таких произведениях, как «Матушка Макрина» Я. Денеля, «Мыс позеров» Я. Клейноцкого, «Юль» и «Дзяды» П. Гозылинского, а также в романе венгерского писателя Д. Шпиро «Мессии».

Ключевые слова: интертекстуальность, романтизм, исторический роман, реинтерпретация

В польской литературе XXI в. важную роль играют различные формы «переписывания» романтизма, которые можно рассматривать как тенденцию возвращения культуры к своим истокам. Эта тенденция, как правило, усиливается на границе эпох, в переломные, кризисные моменты развития культуры; ей сопутствуют серьезное переосмысление истоков и их переоценка. Как показала Д.М. Магомедова на примере русской литературы, «среди излюбленных “переписываемых” текстов-источников оказываются произведения, создавшие важнейшие идейно-поведенческие комплексы, своего рода культурные коды для нескольких поколений»¹. В польской традиции эти коды имеют свой источник в величайших литературных текстах эпохи романтизма.

Период романтизма, датируемый обычно 1822–1863 гг., является в польской истории и культуре временем кристаллизации национального сознания и выработки литературных, патриотических, религиозных и общественных образцов, которые в одних кругах культивируются по сей день, а в других резко критикуются и подвергаются ревизии. Тот факт, что эти образцы были выработаны в то время, когда территория Польши находилась под чужеземным господством (российским, прусским и австрийским), а польское государство формально не существовало, придает им символическое значение.

Польский романтизм сыграл особую роль — он сформировал национальные мифы, по-прежнему воздействующие на польские менталитет и культуру; их следы можно найти и в современном польском романе. Кроме того, усиление интереса к романтизму совпадает с ренессансом исторического романа. Его черты можно заметить как в произведениях на основе современных историографических концепций и современных форм историографии, так и в популярном романе, особенно в детективе, который в последние годы доминирует в Польше. Как и заполняющие белые пятна историки, писатели начинают обращаться не только к дискуссионным темам, но и исследуют еще неизвестные, утаиваемые, замалчиваемые, нередко позорные исторические события. При этом используются недоступные ранее документы, в течение многих лет скрытые в архивах, а также частные источники, воспоминания, письма, газеты. Читатели не могут пожаловаться на недостаток субъективных и альтернативных версий истории, деконструкций значительных нарративов или интеллектуальных провокаций, направленных на национальные мифы. Особенно интересным для авторов оказалось представление событий не в перспективе национальных героев, известных исторических деятелей, а с точки зрения рядовых участников, с которыми читателю легче отождествить себя, а через их эмоции воспринять переломные события в истории культуры. Психологическая достоверность и использование архивных источников уравнивают в литературных произведениях весьма свободное отношение к национальному *sacrum*.

Один из наиболее интересных романов, своеобразная реинтерпретация романтизма, — изданная в 2014 г. «Матушка Макрина» Яцека Денеля (род. в 1980 г.). Это история реально существовавшей, но очень таинственной женщины, известной как Макрина Мечиславская, отношение к которой весьма неоднозначно. Современникам она была известна как монахиня, игуменья минских базилианок, мученица за веру, содержащаяся в заперти, битая, унижаемая и уже при жизни считавшаяся святой, но фактически она «не была ни игуменшей, ни мученицей, ни Мечиславской»². Это было доказано только по прошествии более 70 лет после ее смерти. Был разрушен прекрасный национальный миф, построенный и культивируемый такими художниками, как Юлиуш Словацкий, написавший поэму «Беседа с матушкой Макриной» (1846), Циприан Камиль Норвид, автор акварели, изображающей мученицу (1848), позднее — Станислав

Выспяньский, представивший ее в драме «Легион» (1900), в частности, в сцене диалога с Адамом Мицкевичем³. Историки раскрыли настоящее имя Макрины; ею оказалась Ирена Юлия (Ютка) Виньчова, женщина еврейского происхождения, вдова капитана российской армии. Скандальность ситуации усугубилась тем, что мнимая монахиня воспринималась как символ жертв преследования поляков в России, а ее глорификация многие годы использовалась в политической борьбе. Усилия российской дипломатии, пытающейся представить матушку Макрину мошенницей, считались попыткой уменьшить масштаб репрессий против униатов в Российской империи. Также игнорировались неточности в рассказах матушки Макрины, которая, создавая свою фиктивную биографию, упоминала несуществующие монастыри и путала имена и фамилии знакомых ей людей.

Денеля вдохновила Макрина как историческая личность, как символ национального мученичества, но в первую очередь она заинтересовала его как женщина, с ее страхами, стремлениями и притязаниями. Писатель пытается понять психологические и общественные механизмы великой мистификации. Для этого он предоставляет слово героине, которая сама рассказывает свою историю, а вернее, несколько параллельных историй. Описание преследований, вместе с фиктивной биографией Макрины, стилизованной по образцу ее показаний («Во имя Отца и Сына, и Святого Духа, я буду писать правду, одну правду и только правду...») и одновременно исповеди («Я исповедуюсь <...>, что я лгала во всю губу»)⁴, свидетельствует о высоком художественном мастерстве автора. Денель, впрочем, не впервые использует стилизацию⁵; в романе «Матушка Макрина» он умело имитирует язык, которым пользовались жители восточных кресов Польши в начале XIX в. и даже прилагает «Словарь используемых в романе редко употребляемых архаичных и региональных слов и выражений» [С. 385–392].

Монолог главной героини распадается на несколько голосов, из них на первый план выдвигаются два. Доминирует свидетельство преследуемой настоятельницы, последовательно строящей официальную версию биографии, полной невообразимого насилия и мученичества, которые по масштабу сравнимы с преследованиями первых христиан и даже самого Христа⁶. Но часто этот голос переходит к Ирене Виньчовой, подвергающейся насилию со стороны мужа-пьяницы. Истерзанная женщина, оставшаяся после смерти мужа без средств к существованию, первоначально

прибегает ко лжи, спасаясь от голода и стыда: она просто хочет выжить. С годами рассказывание выдуманных историй становится для нее способом существования. Читатель теряется в лабиринтах альтернативных биографий героини, тем более что в ее монологах вплетены высказывания (отмеченные курсивом) других героев, фрагменты писем, документов и т. п. Иногда путается даже сама Макрина: «Был как раз День святого Яна из Кент, когда на рассвете я выскочила из кровати, потому что меня что-то встряхнуло, что-то говорило мне: “Вставай, Юлька, вставай! Вставай, Ирена, и ты, Макрина, вставай!”» [С. 293].

Неоднозначна также мотивация ее действий. С одной стороны, она ловко использует риторические стратегии и манипулирует людьми, будто опытный шахматист [С. 125], с другой — является жертвой насилия, которая прячется в выдуманном мире от кошмаров реальной жизни («от ударов по голове вся память моя испортилась» [С. 47]).

Автор «переписывает» показания мнимой базилианки, которые были даны в присутствии священников и опубликованы при ее жизни, а также другие документы. Напомним, что Макрина Мечиславская по истечении семи лет мнимых преследований за веру в 1845 г. появилась в Париже и вызвала религиозную экзальтацию в среде польской эмиграции. Ее покровителем был князь Адам Чарторыйский, политический лидер эмигрантов, сосредоточенных вокруг Hôtel Lambert (в стилизованном языке Макрины «Отелямберт») [С. 121]. Это он удостоверил рассказ Мечиславской о жестоких преследованиях, которым она подвергалась. В ореоле выжившей мученицы Макрина встречалась с поэтами, политиками и даже с двумя папами римскими — Григорием XVI и Пием IX. О ней писали на страницах журнала «L'Ami de la religion» и газеты «L'Univers». За заслуги в поддержке католицизма и польского национального характера она была переведена в Рим и назначена настоятельницей женского монастыря, учрежденного поляками.

Эта психологически достоверная история вдовы российского солдата, которая, в отчаянии от безнадёжности, решается начать свою жизнь заново, для Денеля оказывается удобным случаем изобразить польскую эмиграцию. Картина эмиграции, пропущенная через сознание героини романа, матушки Макрины, приобретает своеобразные черты. Как известно, все, что в то время являлось самым важным для Польши, происходило за рубежом; и наиболее существенные произведения польского романтизма

создавались в эмиграции. Польский Париж с его атмосферой тоски, надежды, отчаяния оказался благоприятнейшим местом для мнимой базилианки и ее фиктивной биографии.

Благодаря мастерской конфабуляции простая женщина обманула всех, даже писателей, хотя постоянно путала их фамилии (Норвит вместо Норвид; Словинький, Словиковский, Славацкий, Словицкий, Славуский, Славуцкий вместо Словацкий). Однако Макрина отлично запомнила фамилию Мицкевича и даже сокрушалась, что не он, а «Славуцкий — поэт, который писал про меня стихи» [С. 140]. Макрина провоцирует продолжающуюся по сей день дискуссию, кому среди национальных поэтов-пророков достанется пальма первенства (в этой конкуренции так же, как в легендарном поединке импровизаций, выигрывает автор поэмы «Дзяды»).

Повествование Макрины от первого лица образует интертекстуальные связи с произведениями поэтов-романтиков. При этом литературные намеки даются в иронической форме, а репрезентативные для романтического этоса мотивы и возвышенные символы снижаются (Норвид как пародия на пилигрима из его стихотворения «Пилигрим» [С. 271–273]; Словацкий, который «в Польшу, превращенный в ангела, в любой момент может приехать», — ссылка на самое известное стихотворение поэта «Мое завещание» [С. 124]). Сама же Макрина, несмотря на то, что она гораздо больше напоминает фольклорную ведьму, чем романтического поэта-пророка [С. 379], «правит душами» в эмигрантском Париже и, если опасается конкуренции, то только со стороны Анджея Товяньского («я обманывала, он обманывал, друг друга обмануть мы бы не сумели» [С. 127]).

Не вызывает сомнений, что самой важной личностью в среде польских эмигрантов был именно Товяньский, который в 1840 г. прибыл из Вильнюса в Париж и посеял беспокойство среди бывших повстанцев, жаждущих обретения утраченной независимости. Поэтому нет ничего удивительного, что самозванный «новый Иисус» является «серым кардиналом» романов, реинтерпретирующих представления романтизма. Ситуация, когда человек, почти единодушно воспринимаемый сегодня как шарлатан, сумел подчинить себе и вовлечь в известный Круг Божьего дела выдающихся мыслителей и художников, — одна из величайших загадок польской истории. Однако Словацкий после периода увлечения отдалился от единомышленников Товяньского и даже поссорился с их духовным лидером; а вот увлечение Мицкевича

идеями Товяньского очаровывает (а временами приводит в ужас) писателей, видящих в этом симптом польской болезни.

Самый глубокий анализ среды польских эмигрантов можно найти в романе венгерского писателя, переводчика и эссеиста Дьердя Шпиро (György Spiró)⁷ «Мессии»; этот роман был удостоен Центральноевропейской литературной премии «Ангелус» (2010) за лучшее прозаическое произведение. Первоначально роман был издан на родном языке автора в 2007 г., а в переводе на польский язык появился на два года позже⁸. Автор изображает в нем Мицкевича как человека, готового бросить литературное призвание ради управления сектой, — так, кажется, оценивает Шпиро Круг Божьего дела и единомышленников Товяньского. Польский поэт появляется в романе фальшивым пророком, испытывающим влияние идей Товяньского и создающим образы на границе сна и яви, но при этом он изображен слабым человеком, который не заботится о своей семье и ввязывается в любовные романы.

Однако надо подчеркнуть, что ни Мицкевич, ни Товяньский не являются главными героями «Мессий». Главный герой — Гершом Рам, после крещения получивший имена Ян Анджей, которому Товяньский определил роль пророка и поставил задачу привлечь к его идеям и обратить в новую веру еврейский круг. Шпиро отходит от исторических событий, но они являются знаком эпохи, фоном романа; в большей же степени его интересуют люди, их страсти и слабости. Благородство Рама, его предрасположенность к авторефлексии кажутся очень современными. Этим объясняется интерес к нему историков, пытающихся реконструировать необычную биографию Рама (по-прежнему недостаточно разработанную, хотя известно, например, что в 1843 г. Раму удалось получить аудиенцию у папы римского Григория XVI. Он встречался также с раввинами самих сильных гмин и даже имел контакты с домом Ротшильдов во Франкфурте). В этом смысле личность не только Товяньского, но и Рама напоминает матушку Макрину из романа Денеля. К заголовочным «мессиям» у Шпиро принадлежат также поэты эпохи романтизма, проповедующие идеи мессианизма. Венгерский писатель обращается к известному Мессии, скрытому Мицкевичем в III части «Дзядов» под символом «сорок и четыре»; одна из интерпретаций ведет к самому Мицкевичу. Шпиро воссоздает атмосферу эмигрантских дискуссий вокруг «Дзядов». Вот как был принят первыми читателями один из наиболее важных текстов польской литературы: «Подпоручик П. раздобыл экземпляр вы-

зывающих сенсацию *Дзядов*, этой особенной драмы, написанной стихами, но пришел в смущение, видя, что у произведения нет первой части: после произносимого упырем <...> пролога сразу же следует вторая часть, а сразу после нее — четвертая. А где третья? Во второй части речь идет о каком-то народном обряде, совершаемом в День поминовения усопших <...> В четвертой части какой-то покойник посещает деревенского священника <...> После четвертой части следовала третья. Она — самая важная, говорили ему»⁹.

Когда П., бывший повстанец, обнаруживает, что поэт мог зашифровать самого себя¹⁰ в образе спасителя нации, носящего имя «сорок и четыре», на смену дезориентации приходит раздражение. Но, как известно, исследователи романтизма до сих пор не определили, является ли такое понимание наиболее вероятным; а более или менее изысканные интерпретации словосочетания «сорок и четыре» множатся до сегодняшнего дня.

Это находит широкий отклик в современных детективах, авторы которых также «переписывают» романтическую традицию. В романе Ярослава Клейноцкого «Мыс позеров»¹¹ есть фрагмент, напоминающий академическую лекцию, посвященную Мессии — воскресителю Польши, предвосхищаемому на страницах «Дзядов», причем читают лекцию не студентам, а комиссару, ведущему расследование по делу убийства, во время допроса. Жертвой в этой криминальной ситуации оказался профессор литературоведения, а местом преступления — факультет польской филологии Варшавского университета. С новой интерпретацией значения «сорок и четыре», которой предшествует обзор всех существующих исследовательских гипотез¹² (с особым акцентом на тех, которые Умберто Эко назвал бы сверхинтерпретациями, или параноическими интерпретациями¹³), знакомит читателя убийца, подчиненный жертвы. Факт, что его фамилия Клейноцкий, можно интерпретировать как пародическое повторение гипотетического жеста Мицкевича, вписывающего себя в собственное произведение. Добавим, что новаторская и, по мнению убийцы, гениальная интерпретация наиболее загадочного фрагмента «Дзядов» состоит в том, что «сорок и четыре» ничего не значит, является «идеальным символом, потому что отсылает только к самому себе»¹⁴, а Мицкевич выбрал это, а не другое число, потому что оно вписывалось в ритм стихотворения.

В произведении Павла Гозылинского, изданном в 2015 г. под заглавием «Дзяды»¹⁵, словосочетание «сорок и четыре» интерпретируется еще тривиальнее. Это просто номер квартиры, в которой проживает Збигнев Миколейко¹⁶, известный польский философ, занимающийся проблемами философии религии; он часто выступает на телевидении в качестве эксперта. В этом романе вообще встречается довольно много имен известных представителей современной польской культуры. Гозылинский (род. в 1971 г.), филолог, театровед и журналист, автор научной книги, посвященной романтической драме¹⁷, изобразил в своем интертекстуальном романе среду столичных творческих и научных работников, а наиболее популярных писателей (например, Иоанну Батор, Анджея Стасюка, Януша Гловацкого, Щепана Твардоха, Ярослава Марека Рымкевича) сделал мишенью убийственных атак, в большинстве случаев — неудачных. Ольга Токарчук не только остается в живых, но и обезвреживает нападающего и получает от него признание, что заказчиком убийства был некий Король Дух. Польский читатель сразу же узнает название историсофской поэмы Юлиуша Словацкого. Роман изобилует похожими «столкновениями» возвышенных романтических образов с конвенциями детектива и пошлыми анекдотами о польской культурной элите. Например, Мацей Новак, театральный, а в последнее время также кулинарный критик и телезвезда, был назван «Демисом Руссосом польского театра»¹⁸, далеко не в связи со своими вокальными способностями. Вот короткий диалог о режиссерско-драматургическом дуэте Стжемпка / Демирский: «— Демирский и Стжемпка. Ты слышала о них? — Нет. — А говорят, что они известны»¹⁹. Заметим, что Моника Стжемпка и Павел Демирский — создатели спектакля «Дзяды. Эксгумация» (пьеса Демирского по мотивам «Дзядов» Мицкевича в постановке Стжемпки).

Нетрудно также заметить намеки на современную политическую жизнь и медиапространство, что придает детективу Гозылинского публицистический характер. Роман напоминает телевизионную программу, описанную именно в этих современных «Дзядях». Несмотря на то, что он актуализирует романтизм, а уважаемые участники (в том числе З. Миколейко) включают в свои реплики аллюзии на «Дзядов» Мицкевича²⁰, дискуссия быстро перерождается в политическую ссору и завершается рекламой.

Предыдущий роман Гозылинского написан в стиле исторического детектива. Действие романа «Юль»²¹ происходит в Па-

риже, в 1845 г. Название «Юль» — это сокращение латинского слова «июль» (*Julius*), часто употребляемое в детективе Гозьлинского, сконструированном в виде хронологического списка, охватывающего события с первого до последнего дня этого месяца (не считая начальных и заключительных отрывков. Последняя сцена — это похороны Словацкого в 1949 г.); но прежде всего это сокращенная форма имени Юлиуша Словацкого. В данном случае убийца инсценирует убийства, пользуясь интертекстуальным шифром — при их совершении он берет примеры из поэтических текстов автора «Короля Духа». Фрагменты произведений, относящиеся главным образом к мистическому периоду творчества поэта, создателя философии Генезиса, историософской концепции, в которой он отводил Польше важную роль в истории человечества, были поняты убийцей в буквальном смысле и прочитывались как инструкции для совершения кошмарных преступлений.

Монотонная эмигрантская жизнь главного героя Адама Подгорецкого рушится, когда однажды на пустой улице он встречает бегущего навстречу человека, охваченного огнем. Несчастный оказывается другом героя, а смерть молодого поляка — буквальной иллюстрацией слов из поэмы «Серебряный сон Саломеи» («призрак огромный / бежал, руки поднявши вверх, / поднималось над затылком / летящее пожарище»²²). Подгорецкого и дальше ожидают страшные события. Вскоре он, правда, предотвратит смерть Мицкевича от рук безумца, но не сумеет спасти любимую, Мари, и своего еще не родившегося ребенка. Девушка гибнет, как жена Грушинского — персонажа из того же произведения. Не углубляясь в подробности, скажем, что метафоры Словацкого сквозь призму больного ума дают богатый выбор изысканных способов убийства. Ценность этого интертекстуального детектива состоит, конечно, не в составлении каталога убийств, а в четкости совершения событий и убедительном изображении картин Парижа времен Великой эмиграции. Темные переулки, игорные и публичные дома, вездесущий сифилис; грязь, в которой почти утопают недавние герои (и изменники) Ноябрьского восстания, мечтающие о своем национальном Мессии; слежка и подкуп героев французской полицией и российскими агентами — все это надолго останется в памяти читателей. А сложная биография и сложная личность Подгорецкого²³ побуждают к размышлениям о личном измерении истории. Для интерпретации этой личности важен факт, что у Адама Подго-

рецкого есть прототип — это Викентий Мигурский, который в свое время заинтересовал Льва Толстого и стал прототипом его рассказа «За что»²⁴.

В связи с тем, что в одной статье невозможно обсудить все новейшие романы, отсылающие к романтизму, мы обратились только к тем произведениям, в которых доминируют тенденции «переписывания» традиции. Вне нашего внимания остались исторические романы, например, Елизаветы Херезиньской и пишущей на английском языке Евы Стахняк²⁵. Необходимо хотя бы упомянуть об основанном на дневнике Руфина Петровского «Турнире теней» Херезиньской (2015), действие которого происходит в 1831–1855 гг., и «Диссонансе» (2009) Стахняк — романе о любви Сигизмунда Красиньского и Дельфины Потоцкой, о сложном семейном союзе Сигизмунда и Элизы (в девичестве Браницкой).

Можно отметить неослабевающий интерес к личности и творчеству Мицкевича, проявляющийся, например, в драме Мацея Войтышки «Эпилог» (1979), в историко-литературном эссе Ярослава Марка Рымкевича «Жмут» (1987), в «диптихе» Христофора Рутковского «Мастер. Зрелище» (1996), в котором вымышленной драме предшествует прозаическая фактографическая часть. Все эти произведения, так же, как и романы Денеля или Гозылиньского, о которых шла речь выше, не оставляют сомнений, что для польских писателей романтизм — это «ключевая традиция» в понимании Януша Славиньского²⁶, почти обязательная точка отсчета, (кривое) зеркало, которое они ставят перед современностью.

¹ Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н. Д. Тмарченко. М.; Тверь: РГГУ, 2000. С. 212–218. См. продолжение анализа проблемы: Магомедова Д.М. Переписывание сюжета о «новых людях» в русской прозе конца XIX – начала XX вв. (В.В. Вересаев и З.Н. Гиппиус) // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 118–125.

² Pigoń S. Juliusz Słowacki. «Rozmowa z Matką Makryną» // Pamiętnik Literacki. 1952. № 3–4. S. 1059–1088.

³ Wyspiański S. Legion. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. Уже в 1909 г. вышло в свет сравнительное исследование произведений

Словацкого и Выспяньского, посвященное «чистой, мученической личности Макрины» (*Cehar-Stodor A. Makryna Mieczysławska w utworach Słowackiego i Wyspiańskiego*. Stanisławów: Księgarnia Romana Jasielskiego, 1909. S. 15).

⁴ *Dehnel J. Matka Makryna*. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2014. S. 27. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

⁵ См., например: *Dehnel J. Balzakiana*. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2008. S. 409.

⁶ Макрина напрямую сравнивает себя с Христом [S. 21].

⁷ *Spiró G. Mesjasze / tłumacz E. Cygielska*. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2009.

⁸ Первая версия романа увлеченного польской культурой венгра появилась уже в 1990 г. и называлась «Приезжий», но ее историческая основа была намного более скромной, так как автору из-за некоторых разногласий по поводу его прежних произведений было запрещено пользоваться польскими библиотеками. После получения доступа к архивным источникам Д. Шпиро подготовил под измененным названием новую версию.

⁹ Ibidem. S. 65.

¹⁰ Ibidem. S. 66–67.

¹¹ *Klejnocki J. Przylądek pozerów. Powieść anty kryminalna*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005.

¹² Ibidem. S. 203–212.

¹³ *Eco U. Nadinterpretowanie tekstów // Interpretacja i nadinterpretacja / tłumacz T. Bieroń*. Kraków: Znak, 2008. S. 55.

¹⁴ *Klejnocki J. Op. cit.* S. 209.

¹⁵ *Goźliński P. Dziady*. Wołowiec; Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 2015. S. 455. Произведение было опубликовано 28 октября, сразу же перед Днем Всех Святых и Днем поминовения усопших, когда проводится обряд «дзяды», к которому обращался Мицкевич.

¹⁶ Ibidem. S. 202.

¹⁷ *Goźliński P. Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2005. Стоит напомнить, что научным руководителем Гозылинского была известная исследовательница культуры романтизма Мария Янион.

¹⁸ Ibidem. S. 317.

¹⁹ Ibidem. S. 146.

²⁰ Ibidem. S. 58–60.

²¹ *Goźliński P. Jul*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.

²² *Słowacki J. Sen srebrny Salomei*. Gdańsk: Tower Press, 2000. S. 118 («widmo olbrzymie, / Ręce podniosłszy do góry, / Biegło, zda się, karku blisko / Lecące pogorzelsko»).

²³ Сивилла Подгорецкая, женщина-полицейский из «Дзядов» Гозылинского, являющаяся, как можно догадаться, потомком повстанца из романа «Юль», не унаследовала его харизму. На страницах «Дзядов» такой же

бесцветной, по сравнению с венерологом Жаком Лаканалом (*sic!*), парижским другом Подгорецкого, является доктор Жаклин Лаканал.

²⁴ Толстой Л. Н. За что // Собрание сочинений. В 22 т. Т. 14. М.: Художественная литература, 1983. С. 228–250.

²⁵ Что интересно, Стахняк, проживающая с 1980-х гг. в Канаде, выпустила два романа, посвященные Екатерине Великой: «The Winter Palace» (2012) и «Empress of the Night» (2013).

²⁶ *Sławiński J.* Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. S. 188–189.

Не только Блок

К источникам образов Короля и Шута в драме А.А. Блока «Король на площади»

В статье представлена интерпретация лирической драмы А. Блока «Король на площади» как пьесы о нарушенной мировой гармонии. Сюжет и стилистика драмы анализируются сквозь призму культурных функций двух генетически взаимосвязанных антиномичных образов короля и шута. В дополнение к уже высказанным исследователями гипотезам предложены новые источники семантического ореола этих персонажей у Блока.

Ключевые слова: А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб, антитеза короля и шута, лирическая драма.

Фигуры шута, Арлекина, паяца, с одной стороны, и короля, царя, властелина, с другой, присутствуют во многих произведениях А. Блока (см., например, стихотворения «Свет в окошке шатался...», «Вновь у себя... унижен, зол и рад...», «Ты оденешь меня в серебро...», «Тени на стене», «Я опять на подмостках...», «Балаган», «Балаганчик», «Жду я смерти близ денницы...», «Влюбленность» и др., а также пьесу «Балаганчик», драматический диалог «О любви, поэзии и государственной службе»). Если образ короля характеризуется высоким семантическим ореолом и маркирует сферу духовного (запредельного), область идеала, гармонии и порядка, то шут-паяц всегда связан с иронией (самоиронией), жизненной (житейской) правдой и земной реальностью.

Наиболее детально образы шута и короля прописаны Блоком в лирической драме «Король на площади» (1906), ставшей откликом на трагические события русской революции 1905–1907 гг. Это произведение неоднократно привлекало внимание исследователей, в том числе в аспекте анализа источников интересующих нас образов и их интерпретации в контексте идейного содержания пьесы. И.С. Приходько указала, что Шут и Король образуют антиномичную пару, обусловленную культурной традицией¹. Она же убедительно доказала, что Шут не отрицательный герой, пошляк и циник, профанирующий веру и высокие идеалы, как полагали некоторые исследователи драматургии Блока², а важнейшая фигура, раскрывающая авторскую концепцию.

С такой точкой зрения согласен Л.Е. Ленчик, полагающий, что Шут — положительный образ и двойник Зодчего: «Зодчий и Шут представляют собой разные ипостаси одного и того же яв-

ления»³. С нашей точки зрения, Шут — антагонист скорее не Зодчего, а Короля, и отчасти Поэта. Его характер и функции несут в себе черты культурного архетипа; он голос житейской мудрости и в определенной мере представитель народа: «Я — голос молвы! <...> Здравый Смысл — имя мое!»⁴.

И.А. Ревякина, опираясь на наблюдения И.С. Приходько, в комментариях к драме «Король на площади» пишет: «Шут занимает свое традиционное место в вечной иерархии вечного мира: Король, Шут и народ (нищие). В драме Шут не служит Королю, поскольку невозможно служить “каменному истукану”, он связан с ним лишь в культурной традиции. Объектом усилий Шута оказывается Поэт, мучимый неизбывной тоской, желающий понять, в чем истина: в мятежном порыве к свободе, в народном бунте — или же на стороне здравого смысла, в разрушении старой, исчерпавшей себя жизни, — или в поддержании иллюзии власти и порядка. Шут, как и Поэт, становится выразителем авторских прозрений...»⁵.

Таким образом, между Шутом, с одной стороны, и Королем, Зодчим и Поэтом, с другой, есть глубинные взаимосвязи; по законам поэтики лирической драмы этих персонажей можно считать разными ипостасями личности самого автора. Но одновременно Шут сохраняет свою автономность, он антагонист главных героев драмы (протеизм Шута и его способность играть разные роли отражены в картах Таро⁶). Антагонизм этот сложного свойства: идеализм без здравого смысла так же ущербен, как и пресловутая житейская мудрость без высоких порывов.

И.С. Приходько справедливо называет в качестве источников этого образа у Блока Евангелие (Шут как «ловец человеков» на удочку здравого смысла) и сочинение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (Шут как двойник-обезьяна Заратустры), а также драмы У. Шекспира («Двенадцатая ночь», «Король Лир»), в которых здравомыслие Шута всегда трактуется положительно, как сила разума, противостоящая иллюзиям и заблуждениям других героев⁷. А.В. Лавров установил в «Короле на площади» реминисценции из пьесы польского драматурга С. Пшибышевского «Весенняя сказка» (1906), причем Шут у Пшибышевского — «лицо, наиболее проникательно постигающее истинный смысл событий». Как и в драме Блока, он олицетворяет «рациональное, скептическое начало, контрастирующее с пафосом основного действия»⁸.

Исконная цель травестийного поведения шута в народной смеховой культуре Средневековья, согласно концепции М.М. Бах-

тина, — смеховым, карнавальным способом выворачивать наизнанку серьезные деяния и слова властителя. В народно-праздничной системе образов фигуры короля и шута кодировали важнейшие представления о «верхе» и «ниже», «власти» и «свободе», «космосе» и «хаосе» и одновременно показывали зыбкость, условность и преодолимость границ между ними, будучи амбивалентными персонажами⁹. Шут у Блока — это также кривое зеркало, которое отражает и искаженное старческое бессилие прежней власти, и дьявольский произвол заговорщиков¹⁰. Он действительно становится единственным рупором жестокой правды о мятущихся и заблудших подданных Короля: «Голосом Шута предупреждает о близящейся катастрофе сам автор»¹¹. Но Шут лишь трагически принимает на себя роль пастыря (руководителя) — трикстер не может стать демиургом или заменить его¹².

В гротескном мире драмы Блока исходные предпосылки гармонии в социуме нарушены; как Король не выполняет своих созидательных, мироустроительных функций, так и Шут не может быть посредником между властью и народом, разряжая обстановку смехом и устраняя угрозу прямого столкновения. В этой взаимной недееспособности кроется, на наш взгляд, причина финальной трагедии. Одна рассудочность, рациональность без высокой идеи (мессианской функции верховной власти) не создает равновесие в обществе. Не может и Поэт (олицетворение творческого начала, вечного стремления к идеалу) встать на место властителя, его удел — гибель в общей катастрофе, а Шуту остается только печально удалиться: «А пока здравому смыслу остается одно средство — эмиграция»¹³.

К уже перечисленным источникам семантического ореола Шута у Блока хотелось бы добавить некоторые наблюдения. На наш взгляд, драма «Король на площади» имеет интересные образные, тематические и идеологические переклички со стихотворением Ф. Сологуба «Шут» (1905), содержащим прямой отклик на события Первой русской революции. Это произведение было впервые опубликовано в журнале «Зритель» в № 22 за 1905 г., а позднее, в 1923 г., издано в составе книги Сологуба «Великий благовест»¹⁴. Злободневное, остро социальное стихотворение было известно в кругу петербургских литераторов:

Дивитесь вы моей одежде,
Смеетесь: «Что за пестрота!»
Я нисхожу к вам, как и прежде,
В святом облиии шута.
<...>

Весь лоскутьями пестря,
Бубенцами говоря.
Шутовской колпак честнее,
Чем корона у царя.

Иное время, и дороги
Уже не те, что были встарь,
Когда я смело шел в чертоги,
Где ликовал надменный царь.

Теперь на сходке всенародной
Я поднимаю бубен мой,
Смеюсь пред Думою свободной,
Пляшу пред мертвою тюрьмой.

Что, вас радуют четыре
Из святых земных свобод?
Эй, дорогу шире, шире!
Расступитесь, — шут идет!

Острым смехом он пронижет
И владыку здешних мест,
И того, кто руку лижет,
Что писала манифест¹⁵.

Первые три четверостишия характеризуют шута как неподкупного, непредвзятого судью и антагониста короля, а все произведение строится на приеме антитезы. Сологуб нанизывает оппозиции: откровенный шут и двуличный народ, честный паяц и лживый царь. Текст насыщен оксюморонными словосочетаниями («святое обличье шута») и противопоставлениями: «шутовской колпак» — «царская корона», «свободная Дума» — «мертвая тюрьма». Таким образом, шут противостоит и властителю, и народу, но связан с обоими. Намекая на Манифест 17 октября 1905 г. и созыв первой Государственной думы, сологубовский шут смеется злым смехом и над тем, кто подписал этот манифест-уступку, т. е. над царем Николаем II, и над теми, кто его за это славил, «лизал руку», уподобляясь собаке, т. е. практически над всем русским обществом. Отметим, что сологубовский образ собаки возникает в пространном стихотворном монологе Шута, открывающем драму «Король на площади» и столь же насыщенном отсылками к актуальным политическим событиям:

Вот здесь — дворец на темном фоне,
И на террасе — трон.
Король, как видите, в короне,
И стар и удручен.

Перед дворцом гуляет всякий,
Кто хочет отдохнуть.
Лишь демократу и собаке
Здесь не показан путь¹⁶.

Блоковская «собака» может быть скрытой неточной цитатой из сологубовского стихотворения¹⁷. В четвертом четверостишии Сологуб сравнивает былые времена и теперешние. Раньше шут мог смело выполнять свою миссию — идти в чертоги правителя и говорить ему правду, а теперь он уже не имеет возможности ни на что повлиять; это перекликается с «ненужностью» Шута в обреченном городе в драме Блока. Общей для двух произведений является также идея о нарушенном балансе и о правильном мироустройстве, существовавшем ранее. Если Сологуб использует словосочетание «святое обличье» в переносном смысле, то Шут Блока рядится в одежды священника и разыгрывает роль Христа, т. е. использует «святое обличье» в прямом смысле слова.

Маска шута у Сологуба — это во многом объективация самоощущения автора. «Острый смех» — единственный выход, который ему остается во времена реакции, но это удел весьма скромный (Шут в «Короле на площади» тоже постоянно хохочет). Отметим, что маска Шута / Арлекина как одна из авторских личин присутствует в ряде произведений Блока, например, в стихотворениях «Я был весь в пестрых лоскутках...» или «Балаган». Шут Сологуба обличает открыто, Шут Блока интригует, но от этого их миссия — выявлять правду, вскрывать социальные нарывы — не меняется.

Что касается источников образа Короля в анализируемой драме, то исследователи творчества Блока уже отмечали влияние некоторых произведений Андрея Белого. Д.М. Магомедова проследила влияние «Северной симфонии (1-ой героической)» поэта-современника на трактовку этого образа¹⁸, А.В. Федоров и Ш. Шахадат заметили переклички с отрывком из ненаписанной мистерии Белого «Пришедший»¹⁹. И.С. Приходько указывает также на возможное влияние образов стихотворения Л. Семенова о «царе с мертвым лицом» и больного короля Анфортаса из средневекового рыцарского романа «Парцифаль», известного Блоку по обработке Вольфрама фон Эшенбаха и опере Р. Вагнера²⁰.

Д.М. Магомедова справедливо отметила, что перекличек между творчеством Белого и Блока такое количество, что можно говорить о феномене «литературного двойничества», причем генератором сюжетов и образов является, как правило, Белый, но

«в русское общекультурное сознание эти мотивы входят через творчество Блока»²¹. В подтверждение этих наблюдений мы бы хотели отметить ряд пересечений между образом Короля в драме «Король на площади» и стихотворением Белого «Усмиренный» (1903). Пьеса Блока открывается пространной ремаркой: «Городская площадь. Задний план занят белым фасадом дворца с высокой и широкой террасой; на массивном троне — гигантский Король. Корона покрывает зеленые, древние кудри, струящиеся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами. Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза величавая»²². Далее по ходу действия мы узнаем, что старый повелитель спит уже много столетий, его королевство пришло в полный упадок, люди голодают, назревает бунт, а властелин не внемлет ничему, восседаая безмолвно на троне с потухшим взором, а может быть, это просто каменная статуя, безжизненный истукан.

Мотив умирания, угасания некой высшей сущности (Творца вселенной, Демиурга, Демона?²³), а вместе с ней и всего мироздания присутствует и в «Усмиренном» Белого:

Молчит усмиренный, стоящий над кручей отвесной,
любовно охваченный старым пьянящим эфиром,
в венке серебристом и в мантии бледнонебесной,
простерший свои онемевшие руки над миром.

Когда-то у ног его вечные бури хлестали.
Но тихое время смирило вселенские бури.
Промчались столетья. Яснеют безбурные дали.
Крылатое время блаженно утонет в лазури.

Задумчивый мир напоило немеркнувшим светом
великое солнце в печали янтарно-закатной.
Мечтой лебединой, прощальным вечерним приветом
сидит, умирая, с улыбкой своей невозвратной.

Вселенная гаснет... Лицо приложив восковое
к холодным ногам, обнимая руками колени...
Во взоре потухшем волнение безумно-немое,
какая-то грусть мировых, окрыленных молений²⁴.

Лексический и образно-символический строй этого стихотворения чрезвычайно напоминает драму Блока, в частности, текст первой ремарки. Такие художественные детали, как венок (венец) и мантия, могут обозначать королевские регалии и характеризовать лирического героя стихотворения как повелителя, по крайней

мере, субъекта, ранее наделенного могуществом. В ремарках к пьесе Блока также указывается на наличие у Короля мантии и короны. Мотивы молчания правителя, его потухшего взора, онемевших, застывших рук создают впечатление статуарности, скульптурной неподвижности и роднят образы драмы Блока и стихотворения Белого. Совпадает и пространственное расположение обеих фигур — наверху, над миром или над городом.

Блок создает образ Короля, который, как и в произведении Белого, сочетает черты правителя, демиурга и Бога в плане идеальном. Но в плане реальном вместо сильного властелина, поддерживающего жизнь и порядок, присутствует фикция, символ власти, колосс на глиняных ногах: «Вот он дремлет над нами. Красота его древних кудрей правит миром. Ибо могут ли править миром такие дряхлые руки?»²⁵. По словам Т.М. Родиной, «сам Король — не власть, он призрак бывлой власти, ее прекрасная и величественная, но мертвая форма»²⁶. Оба поэта акцентируют внимание на немощных руках правителя, не способных держать бразды правления: «тонкие руки», «дряхлые руки» (Блок), «онемевшие руки» (Белый). Мир не может долго существовать без реального, деятельного правления, только сакральной фигуры недостаточно, Король должен либо воскреснуть, либо эту власть возьмут другие. Но достойного преемника нет, статуя не оживает и город-мир в драме Блока не просто погружается в анархию, а материально разрушается.

Интересные совпадения присутствуют между ключевой сценой драмы Блока и строками Белого: «Лицо приложив восковое / к холодным ногам, обнимая руками колени...». В драме «Король на площади» на закате, когда догорает вечерняя заря, Дочь Зодчего обнимает руками колени статуи Короля, прикасаясь к холодному камню: «Король! Я не хочу убивать тебя. Если ты *угаснешь, угаснет* и вон та узкая полоска *зари*. Я могу больше, чем *угашать свет*...<...> ... Дайте ему дремать и смотреть на звезды. Я узнала в нем печать *Отца*. И покорным движением, спокойная, садится у ног его, *обняв гигантские колени* [курсив мой. — Е.К.]»²⁷. Из текста Белого не ясно, кто на закате дня «в печали янтарно-закатной» обнимает руками колени — сам усмиренный или кто-то другой, но Блок мог по-своему прочесть эти строки и увидеть в них образ девушки, обнимающей колени старца и умирающей вместе с ним²⁸. Королевство в драме Блока распадается так же, как гаснет вселенная в «Усмиренном»; но если картина заката мира, которую рисует Белый, по-своему пе-

чально прекрасна, то финал «Короля на площади» безнадежно и бессмысленно катастрофичен.

Образы Блока, как правило, полигенетичны, и мы можем говорить о совмещении в них прототипических черт, взятых из разных источников²⁹. Ряд из них, например, Библия, произведения средневековой и ренессансной культуры, тексты некоторых современников (Андрея Белого, Л. Семенова) вносят в пьесу «Король на площади» мистериальный, вневременный смысл, а другие, например, стихотворение Ф. Сологуба «Шут», устанавливают связь с актуальными событиями, образуют план современности.

¹ Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. Владимир: Изд-во ВГПУ, МПГУ, 1994. С. 11–33.

² Громов П.П. Герой и его время: Статьи о литературе и театре. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 417–420; Родина Т.М. А. Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972. С. 156.

³ Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме А. Блока «Король на площади» // Блоковский сборник. Вып. II. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1972. С. 211.

⁴ Блок А.А. Король на площади // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Наука, 2014. С. 51.

⁵ Ревякина И.А. [Комментарий] // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Наука, 2014. С. 480.

⁶ Приходько И.С. Указ. соч. С. 18–19.

⁷ Там же. С. 19–21.

⁸ Лавров А.В. «Король на площади»: Блок на фоне Пшибышевского // Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 214.

⁹ Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 219–220.

¹⁰ Блок не был знаком с позднейшими исследованиями М.М. Бахтина, но по доступным ему источникам точно воспроизводит архетипические черты шута и короля: «Шут Блока, подобно шуту в смеховом, карнавальном мире Средневековья, берет на себя роль воспитателя и просветителя, пастыря духовного, обращаясь к постулатам Священного Писания, пользуясь его распространенными формулами», — полагает И.С. Приходько (Приходько И.С. Указ. соч. С. 22–23).

¹¹ Ревякина И.А. Указ соч. С. 481.

¹² Взаимосвязи «вечных» образов короля и шута с мифологической парой «демиург / трикстер» прослежены у Е.М. Мелетинского (Мелетин-

ский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект; Мир, 2012. С. 159–173). Фигуре демиурга в драме Блока также соответствует Зодчий, но он является альтер эго короля, напоминая его даже своим внешним обликом.

¹³ Блок А.А. Указ. соч. С. 57.

¹⁴ Прокопов Т.Ф. [Примечания] // Сологуб Ф. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 8 (дополнительный). М.: НПК «Интелвак», 2004. С. 555.

¹⁵ Сологуб Ф. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 8 (дополнительный). М.: НПК «Интелвак», 2004. С. 308.

¹⁶ Блок А.А. Указ. соч. С. 23.

¹⁷ З.Г. Минц продемонстрировала «установку» Блока на цитату как важнейший принцип его творчества (Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб, 1999. С. 362–389).

¹⁸ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. С. 132–134.

¹⁹ Федоров А.В. Ал. Блок — драматург. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. С. 89–90; Шахадат Ш. Чужое слово в драматургии А.А. Блока: «Король на площади» и «Пришедший» Андрея Белого // А. Блок и русский постсимволизм: Тезисы докладов научной конференции. Тарту: Тартуский ун-т, 1991. С. 20–26.

²⁰ Приходько И.С. Указ. соч. С. 12–13.

²¹ Магомедова Д.М. Указ. соч. С. 137.

²² Блок А.А. Указ. соч. С. 26.

²³ Кузнецова Е.В. «Кто усмирен?»: К интерпретации двух стихотворений А. Белого // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). С. 107–127.

²⁴ Белый А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 1. / вступ. ст., подгот. текста, состав., примеч. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. С. 98.

²⁵ Блок А.А. Указ. соч. С. 31.

²⁶ Родина Т.М. Указ. соч. С. 151.

²⁷ Блок А.А. Указ. соч. С. 57.

²⁸ И.С. Приходько продемонстрировала также связь этой сцены с эпизодом библейской легенды о царе Давиде, которому в старости привели молодую красивую девушку, чтобы она ухаживала за ним и своим телом согревала его холодеющее тело (Приходько И.С. Указ. соч. С. 13).

²⁹ «Эффект полигенетичности создается за счет отбора образов, восходящих одновременно ко многим источникам, — инвариантов нескольких текстов» (Минц З.Г. Указ. соч. С. 377).

Е.И. Орлова

**«Тайная свобода»: о выступлениях и записях
А.А. Блока 1919–1921 гг.**

Автор рассматривает последние «пушкинские» выступления А.А. Блока, комментирует его дневник и записные книжки (1919–1921), в том числе опубликованные в начале ХХI в. В 1919 г. Блок обращается к работе А.А. Потебни «Из записок по теории словесности», как и к поэзии А.С. Пушкина, А.А. Фета и др., чтобы обосновать идею «тайной свободы» — права художника на творчество. Блок уравнивает царское, Временное правительство и большевистское, ставит знак равенства между газетами «Правда» и «Новое время», констатирует «отсутствие воздуха», убившее Пушкина, проводит явную параллель между 1830-ми гг. и современностью.

Ключевые слова: А.А. Блок, пушкинские реминисценции, А.А. Потебня, А.А. Фет, Д.М. Магомедова.

Выступление Блока 13 февраля 1921 г. в Доме литераторов в годовщину гибели Пушкина и написанное двумя днями раньше стихотворение «Пушкинскому Дому» содержат многие цитаты и реминисценции из Пушкина. Центральным же в переосмыслении Блоком русской революции является пушкинский образ «тайной свободы». В последний год жизни Блок обращается, прежде всего, к Пушкину и к его концепции вольности. Как известно, выражение «тайная свобода» относится к раннему пушкинскому стихотворению «К Н.Я. Плюсковой». В дневнике 1921 г. Блок пишет: «1819. *“На лире скромной...”* Фрейлине Плюсковой? <...>» (здесь и дальше курсив автора. — Е.О.)¹.

В речи о Пушкине Блок освобождает образ «тайной свободы» от смысловых обертонов, связанных с «Союзом благоденствия» и ранней политической лирикой Пушкина, и погружает его в контекст пушкинских размышлений второй половины 1820-х — 1830-х гг., когда свобода понимается Пушкиным, прежде всего, как творческая свобода художника. Блок обращает внимание (хотя не акцентирует этого) на повторение у зрелого Пушкина эпитета «тайный» в новом словосочетании — «мечтанья тайные» («Езерский»), что и означает творческий процесс, предполагает независимость художника от общественных и политических обстоятельств.

В дневнике 1921 г. Блок так намечает эволюцию Пушкина:

«Пушкину в молодости, когда он еще был “веселым юношей” и т.д. (“Вновь я посетил...” <...>),

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой
<...>

Это — 1819 год.

Прошло 17 лет, Пушкин “истомлен неравною борьбой” и т.д. <...> Он опять говорит о какой-то “иной свободе” и определяет ее:

никому
Отчета не давать, и т.д.

Эта свобода и есть “счастье”. “Вот счастье, вот права”! То “счастье поэта”, которое у “любителей искусств” “не найдет сердечного привета, когда боязненно безмолвствует оно” (<...> “Анониму”). Праздность вольную, подругу размышленья².

Понятно, что слова о «веселом юноше» Блок здесь относит к Пушкину. Но «юноша веселый» — это цитата не из Пушкина, а из самого Блока, из его стихотворения «О, я хочу безумно жить...». Однако и пушкинскую реминисценцию можно здесь усмотреть: во всяком случае, в 1921 г. Блок ставит рядом слова о «веселом юноше» и стихотворение «Вновь я посетил...», отнюдь не раннее (1835). В нем воображаемый внук героя стихотворения «веселых и приятных мыслей полон».

Итак, Блок вспоминает пушкинские «Ответ анониму» и раннюю «Деревню» (откуда взята строка «На праздность вольную, подругу размышленья»), но центральным он ставит, конечно же, стихотворение «<Из Пиндемонти>».

Блок включает эти стихи в новый контекст, как будто ищет в истории поэзии и научной мысли подтверждения своему положению о незыблемости творческой свободы:

«1819. “На лире скромной...” Фрейлине Плюсковой? <...>

1836. “Из VI Пиндемонте” (чтобы не узнали). Вот — свобода! Потребия: “Поэт может настаивать на своем праве (на личную свободу), потому что цель его деятельности не может быть определена ни им самим, ни другими заранее. Но ведь и там, где эта цель заранее со стороны определима, вмешательство в самый способ ее достижения портит дело. И извозчик, нанятый до места или на час, хочет, чтобы его не дергали и не мешали править лошадьми”. <...> Грибоедов о свободе. Безумная *прихоть* певца (Фет). “Я памятник себе воздвиг...”³.

Итак, несомненно, что у Блока, как и у позднего Пушкина, «тайная свобода» и «мечтанья тайные» уже всецело относятся к области внутренней, творческой свободы, что Пушкин и формулирует в стихотворении «<Из Пиндемонти>».

Заметим попутно, что Блок пишет имя итальянского поэта правильно — Пиндемонте — в отличие от Пушкина, у которого, как установлено исследователями в XX в., не было стихов Пиндемонте тогда, когда он писал свое стихотворение, почему и назвал поэта — Пиндемонти. В комментариях к собранию сочинений Блока, вышедшему в 1960-х гг., дана отсылка к ныне хорошо известному письму А.С. Грибоедова П.А. Катенину в начале 1825 г., где Грибоедов формулирует свою новую — в связи с «Горем от ума» — поэтику и заключает: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»⁴. Конечно, не случайно Блок дальше цитирует стихотворение А.А. Фета «Псевдопоэту»: оно полно пушкинских реминисценций, настолько ясных, что они не нуждаются в комментариях.

На рынок! Там кричит желудок,
Там для стоокого слепца
Ценней грошовый твой рассудок
Безумной прихоти певца.
<...>

Влача по прихоти народа
В грязи низкопоклонный стих,
Ты слова гордого: *свобода*
Ни разу сердцем не постиг;

Не возносился богомольно
Ты в ту свежую мглу,
Где беззаветно лишь привольно
Свободной песне да орлу⁵.

Следует остановиться и на выписанных Блоком строках из А.А. Потебни. В 7-м томе собрания сочинений Блока (1963) никак не комментируется обращение Блока к Потебне, нет и ссылки на Потебню, которого процитировал Блок: фрагменты работы «Из записок по теории словесности» были библиографической редкостью вплоть до их републикации в 1976 г.,⁶ Блоку же они могли быть известны по изданию 1905 г.

Выписка Блока содержит небольшую неточность. Во фразе Потебни: «Поэт может настаивать на своем праве (на личную свободу), потому что цель его деятельности не может быть определена ни им самим, ни другими заранее» — слова в скобках принадлежат не Потебне, а Блоку⁷. Так Блок для себя обозначает контекст размышлений Потебни. Процитированному Блоком фрагменту предшествует у Потебни рассуждение о том, что конфликт поэта и государства — это частный, но наиболее яркий и показа-

тельный случай «столкновения прав личности и среды»⁸. А до того Потебня приводит примеры из Пушкина: это те же самые, что и у Блока, «Ответ анониму» и «<Из Пиндемонти>», а кроме того, «Поэт и толпа», «Поэту», «Родословная моего героя» («Зачем крутится ветер в овраге...»), «Песнь о вещем Олеге», «Египетские ночи»; упоминаются «Пророк», «Поэт» и произведения Гете и Шиллера, а также даются обширные выписки из Тургенева («Литературные и житейские воспоминания»).

Блок в данном случае оставляет без внимания проблемы психологии искусства, интересовавшие Потебню. Блока, как и позднего Пушкина, больше всего волнует свобода, понимаемая теперь как личная, т. е. творческая свобода художника. Вот почему даже в фетовской «безумной прихоти певца» Блок полемически подчеркивает слово «прихоть», ставя его в синонимический ряд со свободой и близкими по значению словами. Но это же и пушкинское слово, и смысловые обертоны Фет берет именно пушкинские: «По прихоти своей скитаться здесь и там...» («<Из Пиндемонти>»).

Но и «тайной свободы», по мысли Блока, поэт в постреволюционной России оказывается лишен. «То, что было сказано Блоком о судьбе Пушкина, совершенно недвусмысленно относилось и к трагическим коллизиям современной жизни, и к личной трагедии самого Блока, ценой жизни отстаивавшего право художника на духовную независимость. Слова “И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха”, — оказались у Блока пророчеством собственной гибели»⁹, — пишет Д.М. Магомедова. Опубликованные ею же в начале XXI в. фрагменты записной книжки Блока 1919 г. свидетельствуют о его полном разочаровании в развитии революции, о наблюдаемом им возврате к полицейскому режиму, лишь еще усиленному террором.

Вот записи Блока.

4 мая. «Кто погубил революцию (дух музыки)? — Война. Кое-что работал. Но *работать по-настоящему я уже не могу, пока на шее болтается новая петля полицейского государства*» [курсив мой. — Е.О.]. <...>

6 мая. «В “Правде” опубликованы обязанности дежурных (шпионаж и сыск)».

7 мая. «<...> Скука существования не имеет пределов».

31 мая. «<...> «“Правда” = “Новое время”. Ленин о шпионаже. Слухи о новых арестах. <...> Измученность».

1 июня. <...> «Сойдутся рабы — под угрозой воинской повинности и другими бичами. За рабовладельцем Лениным придет рабовладелец Милюков, или другой и т.д.» <...>

12 июля. <...> «Бредешь пешочком, обгоняют матросы на рысаках, полиция и убийцы на шикарных одиночках. Жарко очень. Чисто самодержавие. А рабочие плетутся измученные и голодные».

13 июля. <«...» Один из органов департамента полиции запретил мне выехать в Стрельну отдохнуть на берегу моря — с Балт.<ийского> вокзала.

Газета “Правда” призывает уничтожить торгующих на рынках»¹⁰.

Почему Блок ставит знак равенства между «Новым временем» и «Правдой»? Нелюбовь к газете А.С. Суворина можно отметить у него и раньше — например, еще в 1913 г., когда после читки драмы «Роза и Крест» в Обществе поэтов Блок 5 апреля пишет Любови Дмитриевне: «Вчера я читал “Розу и Крест” среди врагов, светских людей, холодных “нововременцев”. Внутренне очень боролся и, кажется, победил. Мне помогало присутствие близких. <...> Мне было тяжело эти дни, но сегодня я чувствую возбуждение от борьбы и думаю, что был вчера живым среди мертвых. Да, путь еще верный пока»¹¹.

Но что же такое, по Блоку, «нововременцы»? Сам синонимический ряд — «враги», «светские люди», «холодные нововременцы» — уже говорит о многом, но объясняет, вероятно, не все. Не установлено, были ли на этом собрании Общества поэтов сотрудники «Нового времени», вообще журналисты, — возможно, что и нет. Н.В. Недоброво, стоявший у истоков Общества поэтов, задумывал его как более или менее открытую институцию, призванную прежде всего для литературной работы, для обсуждения стихов, а также проблем теории и истории литературы. Возможно, некий налет светскости, может быть, даже салонности, присущий собраниям Общества поэтов, оказался в 1913 г. чужд Блоку: после первого же вечера он перестает посещать заседания Общества — впрочем, вообще отходит от литературной жизни (что не мешает доброму отношению Блока к самому Недоброву).

Оставим в стороне вопрос о том, насколько справедливой была характеристика Блока, данная им Обществу поэтов (в его заседаниях участвовали самые разные литераторы, в том числе А. Ахматова, Вл. Пяст и многие другие). Программа Общества была максимально широкой, о чем позднее вспоминал тот же Пяст. Но да-

же при такой оговорке все сказанное выше еще не объясняет, почему Блок в 1919 г. ставит знак равенства между дореволюционным «Новым временем» и большевистской «Правдой». Вероятно, «холодность», т.е. на самом деле равнодушие как к искусству, так и к живой, настоящей, «низовой» жизни, — все это Блок называет «нововременством», и слово становится для него нарицательным. В этом смысле «нововременство» было ему так же глубоко враждебно, как и постреволюционная действительность. В сознании Блока в 1919 г. частная и потому *якобы* независимая газета Суворина, на самом деле проводившая проправительственную политику, не менее отвратительна, чем большевистская «Правда», — подобно тому, как он видит прямые аналогии между царским строем, периодом Временного правительства и новой диктатурой. То и другое враждебно поэту и антинародно по сути. В первой редакции поэмы «Возмездие» о России конца XIX в., в частности, сказано:

Пусть будет прост и скуден храм,
Где небо кроют мглою бесы,
Где слышен хохот желтой прессы,
Жаргон газет и визг реклам...
<...>
Где «Новым временем» смердит,
Где хамство с каждым годом — пуше...¹²

Заметно, что не только формой стиха, но и контаминацией аллюзий к сразу двум произведениям Пушкина в одном своем стихе Блок снова отсылает к нему.

В отличие от первой половины 1913 г., в 1919–1921 гг. «возбуждения от борьбы» у Блока уже не было. Было сознание напрасности и конца революции. Но жизнь теряла смысл даже не из-за этого, а из-за «отсутствия воздуха».

¹ Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 399.

² Там же. С. 403.

³ Там же. С. 399–400.

⁴ Грибоедов А.С. Сочинения. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 558.

⁵ Фет А.А. Вечерние огни. М.: Наука, 1979. С. 77.

⁶ *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. (История эстетики в памятниках и документах).

⁷ Там же. С. 319.

⁸ Там же. С. 318.

⁹ *Магомедова Д.М.* Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 136.

¹⁰ Цит. по: *Магомедова Д.М.* Указ. соч. С. 133.

¹¹ *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 8. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 414.

¹² *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 3. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 437–438.

Л. Мних

Статья А.А. Блока «“Король Лир” Шекспира»: текст и контекст

Статья посвящена проблеме влияния Шекспира на теоретические работы Александра Блока (на примере статьи «“Король Лир” Шекспира»). Автор статьи обращает внимание на основной концепт-противопоставление «сухой / влажный» в тексте А. Блока, чья символика отражает глубину смысла шекспировской трагедии. Особое внимание уделено вопросу, связанному с источником цитаты «Страданием учись», использованной Блоком в финальной части его текста. Автор приходит к выводу о том, что данная цитата могла быть известна Блоку из статьи Ф. Зелинского «Идея нравственного оправдания», посвященной «Орестее» Эсхила.

Ключевые слова: А. Блок, символизм, Серебряный век, русская рецепция Шекспира, «Король Лир».

Влиянию Шекспира на русскую литературу и культуру посвящено множество исследований и публикаций как российских, так и зарубежных ученых. Однако до сегодняшнего дня целый ряд аспектов «русского» Шекспира остается не исследованным, среди них и некоторые цитаты и аллюзии в прозе Александра Блока, посвященной английскому драматургу. В свое время И.С. Приходько в статье «Шекспир Александра Блока» отмечала, что «после А.С. Пушкина в России только А. Блок с такой полнотой и осознанностью воспринял У. Шекспира, включил в свою эстетику и в свой художественный мир», «в Шекспире Блок увидел мистику бытия, почувствовал глубины иррационального», «Шекспир отвечал требованиям символистского сознания Блока»¹.

Исследователи жизни и творчества А. Блока посвятили достаточно много публикаций проблеме влияния Шекспира на Блока, его лирику, прозу и театр. Лучше других аспектов проанализирован шекспировский пласт в лирике Блока, хотя много внимания уделялось также и театру². Влияние Шекспира на Блока было разносторонним, и специфику этой разносторонности очень точно подметил М.М. Бахтин: «Шекспировская углубленность, шекспировская сила и даже почти шекспировская типическая грубость очень характерны для Блока»³. Отмеченные Бахтиным «шекспировские» углубленность и сила весьма своеобразно отразились в статьях русского поэта, специально посвященных

Шекспиру и отражающих «символистское миропонимание» Блока.

Интересующий нас текст А. Блока «“Король Лир” Шекспира» был напечатан в сокращенном виде в 1920 г. в журнале «Жизнь искусства», а полностью через год, в 1921 г., в журнале «Дом искусства»⁴. Уже в самом начале этой статьи Блок говорит, что все другие трагедии и герои Шекспира (Ромео, Отелло, даже Макбет и Гамлет) «могут показаться детскими рядом»⁵ с трагедией короля Лира. Здесь проблема катарсиса (очищения души через сострадание) представлена «горечью», которая облагораживает, «пробуждает в нас новое знание жизни» (курсив А. Блока. — *Л.М.*). Блок подчеркивает, что «ряд ужасных сцен создан Шекспиром вовсе не для театральных эффектов, а во имя высшей правды, ему открывшейся» [С. 403].

В статье, посвященной трагедии «Король Лир», Блок вводит концепт-противопоставление «сухой / влажный». Текст статьи построен именно на символическом значении образов влаги и сухости в их соотношении с содержанием пьесы Шекспира. Приведем самые важные цитаты из текста А. Блока, подтверждающие наш ход мысли:

«пусть зритель увидит отчетливо все беспощадное, жестокое, *сухое, горькое* и пошлое, что есть в трагедии» [С. 403];

«*сухо и горько* в сердцах у всех действующих лиц» (курсив А. Блока. — *Л.М.*) [С. 403];

«*влажность*, которая составляет сущность женственной души Дездемоны» [С. 404];

«в сердцах Корделии и Эдгара есть многое, кроме *сухости* и тяжести» [С. 404];

Кент «неистов в своей честности и *сух* в своей ласке» [С. 406];

«В старом сердце [короля Лира. — *Л.М.*] тоже *сухо и горько*; в нем нет уже такой животворной влаги, которая омывает всякое горе, увлажняет страдание» [С. 406];

слова трагедии — «зрелы, *сухи, горьки*, и нет им никакой замены» [С. 406];

«постараемся же передать эту особенную *сухость* и скудость в речах и поведении действующих лиц» [С. 406];

«посмотрите дальше, сколько *сухих* масок должен сменить Эдгар» [С. 404];

«передать это вдохновение не *сухо* и не скудно — вот задача» [С. 406];

«нет у Шекспира трагедии более зрелой, чем эта *сухая и горькая* трагедия» (курсив А. Блока. — *Л.М.*) [С. 406];

«дерево безошибочно знает о приближении осени и не теряет своей красоты, когда его *влага* начинает постепенно возвращаться в землю» [С. 407];

королевство Лира «с *реками*, где водится в изобилии рыба» [С. 407];

«король Лир понял, что *кровь* уже убывает в его жилах»⁶ [С. 408].

Анализируя «сухую и горькую» трагедию короля Лира, А. Блок пишет о «нарушении равновесия», и в контексте приведенной сквозной оппозиции символов становится понятно, что речь идет о равновесии между влагой (водой) и сухостью (символически связанной с огнем). Конечно же, в этом тексте мы встречаем большое количество и других символов, традиционных для символистского течения: черный рыцарь, листья и корни, жертва и возмездие и т. д. вплоть до повторяющегося образа «жестокости века» (пушкинская традиция противопоставления «жестокости века» и свободы).

А. Блок обратил внимание на одну существенную деталь в трагедии Шекспира: в произведении «четыре поколения проходят перед нами», т. е. охвачен исчерпывающе род человеческий в своей временной экзистенции (от прадедов до правнуков). Эти четыре поколения одновременно связаны и с мифологическими четырьмя веками (золотым, серебряным, медным и героическим, по Гесиоду), после которых наступает пятый — «железный», «воистину жестокий век». Поэт анализирует представителей каждого поколения, специально подчеркивая символическое соотношение персонажей с концептами влаги и сухости: Кент «неистов в своей честности и сух в своей ласке», «в сердцах Корделии и Эдгара есть многое, кроме сухости и тяжести», «в старом сердце [короля Лира. — *Л.М.*] тоже сухо и горько; в нем нет уже такой животворной влаги, которая омывает всякое горе, увлажняет страдание».

Последние абзацы статьи Блока с их лозунгом — «значит надо искать другой жизни, более совершенной» — отражают символистскую идею такой другой жизни, пути к которой откроются нам тогда, когда мы осознаем, во имя чего созданы трагедии Шекспира: «Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли» [С. 409]. Но дороги к этой другой «более совершен-

шенной» жизни Шекспир не указывает: «Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая “смириться перед тяжкою годиною”. Он ведь художник, а не священник, и как бы повторяет древние слова: “Страданием учись”» [С. 409].

В этом последнем предложении статьи Блока ключевыми являются слова «Страданием учись»: не говоря уже об их графическом выделении как цитаты, они просто являются концом текста и в этом смысле их подчеркнутая семантическая, логическая и символическая функция очевидна. Комментаторы собрания сочинений Блока не дают разъяснения по поводу этих последних двух слов (цитаты). Между тем, этот девиз весьма знаменателен и восходит к словам Хора из «Орестей» Эсхила (первая часть трилогии — «Агамемнон»):

Мудрость смертным Зевс открыл
Дал великий им закон
Зевс: *страданием учись*⁷.

Понятно, что в свете приведенной цитаты из Эсхила трагедия «Король Лир» в интерпретации приобретает иной смысл. Речь идет не только о сопряжении Эсхила и Шекспира. Теоретическая мысль Блока в этом случае, очевидно, богаче: русский поэт соотносит разные экзистенциальные трагедии и разные концепции человека. В случае с Эсхилом речь идет о том, что человек не в состоянии предугадать «проявление высшей необходимости», о чем один из лучших знатоков творчества древнегреческого поэта, В. Ярхо, сказал так: «В воле Зевса, подчас непостижимой и тягостной для смертных, Эсхил видит проявление высшей необходимости, управляющей миром. Но необходимость эта осуществляется через действия и поступки самих людей, свободно избирающих то или иное решение, тот или иной путь в жизни. Поскольку, однако, человеческим индивидуумам не дано угадать заранее предначертания необходимости, познание сущности и смысла бытия достигается через тяжкие испытания: “Учись страданием”»⁸.

Блоку, очевидно, эти слова — «Страданием учись» — были известны не только по тексту «Орестей», но и из другого источника. В 1899 г. во втором номере журнала «Мир Божий» была напечатана статья Ф. Зелинского «Идея нравственного оправдания», посвященная «Орестее» Эсхила. В этом тексте тонкий знаток Античности писал о новом законе Духа, за которым после-

довал человек времени Эсхила: «Этого Духа древние греки называли Зевсом или, вернее, возвели в роль этого Духа своего древнейшего бога неба и дня, могучего (выражаясь мифологически) супруга предвечной Земли. “Это ты, — говорил Эсхил в своей глубокомысленной молитве Зевсу, — повел человека по пути сознания; ты повелел, чтобы слово *страданием учись* стало законом”»⁹.

Блок, таким образом, несколько раз подчеркивая, что Шекспир — жестокий и горький художник, соотносит английского автора с древнегреческим. Поэтому противопоставление священника и художника в последнем предложении цитируемой выше статьи можно интерпретировать как противопоставление христианства и Античности. В трагедии Шекспира ни одна жертва не является искупительной в христианском смысле (как идея искупительной жертвы); в этом отношении мир «Короля Лира» представляет античную концепцию «предназначения необходимости», которая есть как бы преддверие христианства. И именно отсюда знаменитый вывод о мире, который должен «перемениться или погибнуть»¹⁰ (в оригинале «That things might change or cease»¹¹). Сам король Лир во многом напоминает царя Эдипа, и правы те исследователи, которые отмечают, что без царя Эдипа не было бы короля Лира: в обоих случаях слепота сопровождается таким прозрением, которое непосредственно связано со страданиями — «Страданием учись». В обоих случаях слепота связана также и с мотивом безумия: «В наш век слепцам безумцы вожаки»¹² (в оригинале — «Tis the times' plague, when madmen lead the blind»¹³).

Такой взгляд на трагедию Шекспира «Король Лир» в русской традиции во многом был новым и отражал, конечно, символистское прочтение английского автора. Эта символистская рецепция особенно ярко проявилась в своеобразном противоречии, присущем статье А. Блока: с одной стороны, поэт пишет о «приближении нового света» после кровавых событий, а с другой, как мы уже подчеркивали, отмечает, что сам Шекспир не указывает дороги к этому «новому свету». В тексте статьи отразились также и три основные «контрастные точки зрения на смысл символистского творчества»¹⁴: 1) в тезисе о том, что Шекспир художник, а не священник, признавалась самоценность искусства; 2) предлагалась новая религиозная правда (соотносимая с античной трагедией) в образе «нового света»; 3) в характерах пер-

сонажей Шекспира обнаруживались «черты усложнившегося душевного мира».

Шекспир и его образы в прозе А. Блока представляют разнообразную проблематику, связанную с теорией русских символистов: от проблем русской души и символистской философии мироздания до вопросов о сущности художественного произведения и художественного творчества. Проза русского поэта помогает нам, с одной стороны, лучше осмыслить те закономерности рецепции Шекспира, которые были характерны для русской культуры Серебряного века, а с другой стороны, глубже понять творчество самого Александра Блока.

¹ Приходько И.С. Шекспир Александра Блока // Шекспировские штудии. 2013. № 4. С. 139–140.

² В этом плане не совсем устарела глава «Шекспировские мотивы» в монографии Т. Родиной 1972 г. (см.: *Родина Т.М.*: Александр Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972. С. 91–122).

³ Бахтин М.М. Записи лекций по истории русской литературы // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 344–345.

⁴ См. комментарии к изданию этой статьи: Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. Проза (1918–1921). М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 538–539.

⁵ Блок А.А. «Король Лир» Шекспира // Блок А.А. Указ. соч. С. 402–409. В дальнейшем статья цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в основном тексте.

⁶ Очевидно, в этой цитате кровь символизирует «влагу жизни».

⁷ Ярхо В. Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. С. 146 (курсив в цитате мой — Л.М.).

⁸ См. об этом подробнее: Там же. С. 145–146.

⁹ Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 337 (курсив Ф. Зелинского. — Л.М.).

¹⁰ Шекспир У. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 492.

¹¹ Shakespeare W. The Complete Works / Ed. by A.H. Bullen. London: CRW Publishing, 2005. P. 525.

¹² Шекспир У. Указ. соч. С. 519.

¹³ Shakespeare W. Op. cit. P. 528.

¹⁴ См. об этом: Корецкая И.В. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 690.

**К вопросу о круге чтения А.А. Блока:
«Les noces de l'Amazone» С.Ш. Леконта**

Статья примыкает к исследованиям круга чтения А. Блока и исходит из небольшой рецензии, написанной поэтом в июне 1906 г., где он описывает свои впечатления от поэтической книги С.Ш. Леконта «Кровь Медузы» (1905). Обращается внимание на почти исключительное внимание Блока к циклу «Свадьба амазонки». Анализируются суждения Блока, сюжет и мотивы цикла сопоставляются с тем сюжетно-мотивным комплексом, связанным с образом дева-воительницы, что имеет место в творчестве самого Блока.

Ключевые слова: А. Блок, С.Ш. Леконт, рецензия, «Свадьба амазонки», дева-воительница.

Эта статья примыкает к исследованиям круга чтения Блока и исходит из небольшой рецензии, написанной поэтом в июне 1906 г. В ней Блок описывает свои впечатления от поэтической книги Себастьяна Шарля Леконта (1860–1934) «Кровь Медузы», вышедшей первым изданием в 1905 г. и вторым в 1906 г. Рецензия эта привлекала внимание лишь в связи с поэтологическими воззрениями Блока и, в частности, его отношением к «парнасской» поэзии, поздним и второстепенным представителем которой был С.Ш. Леконт, ученик Леконта де Лиля и Анри де Ренье, а также в связи с единственным осуществленным Блоком переводом из Леконта — стихотворением «Цирцея» (декабрь 1905). Собственно, в рецензии Блок как раз выделяет как «целиком понравившийся» именно этот текст — наряду еще с циклом «Свадьба амазонки»: «Целиком нам понравились больше других “Les noces de l'Amazone” (особенно первое из трех стихотворений: “Le défi”) и “Circée”...»¹.

Примечательно, что и понравившиеся Блоку отдельные выражения, за исключением одного, тоже взяты из этого цикла (что из рецензии не очевидно и до сих пор не отмечалось): «Красивы такие выражения, как “ветер волос”, “копья выросли при свете вечернего костра”...»². Первое — из стихотворения «Признание» (L'Aveu), строка пятая: «Et le front nu, parmi le vent de ses cheveux...»³; второе — из стихотворения «Брак» (L'Hymen), строка восемнадцатая: «Les lances ont grandi sur le bûcher du soir» [Р. 70]. Отметим также, что Блок ошибается в составе цикла: он говорит о *трех* стихотворениях, тогда как на самом деле их че-

тыре: «Вызов» (*Le Défi*), «Поединок» (*Le Combat*), «Признание», «Брак»; при этом единственным стихотворением, не отмеченным Блоком по названию либо как источник «красивых» выражений, оказывается второе. Цель этой статьи состоит в том, чтобы попытаться объяснить указанные факты и, кратко проанализировав цикл, сопоставить его сюжет и мотивы с тем сюжетно-мотивным комплексом, связанным с образом девы-воительницы, что имеет место в творчестве самого Блока.

Начнем с того, что Леконт в цикле «Свадьба амазонки» (перв. публ. 1901⁴) трансформирует известный по ряду античных источников сюжет об Александре Македонском и царице амазонок Фалестрис. Хотя стихотворениям предшествует эпиграф, взятый из «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского (кн. XVII, гл. LXXVII), этот фрагмент сокращен Леконтом так, что позволяет поэту интерпретировать историю об амазонке, явившейся к Александру с целью зачать от него ребенка, совсем иначе, нежели сообщает античный автор. Главное отличие состоит в том, что если у Диодора «Александр пришел в восторг, принял царицу и, проведя с ней 30 дней, отпустил домой с богатыми дарами»⁵, то Леконт воспроизводит традиционнейшую схему сюжета с участием воительницы, сводящуюся к брачному состязанию. Как писал В.М. Жирмунский в книге о героическом эпосе, «среди наиболее архаических и универсально распространенных отметим <...> воинские состязания <...> между женихом и невестой, богатырской девой (германские сказания о Брюнхильде и Зигфриде, среднеазиатские — об Алпамыше и др.). <...> Победенная героем воинственная красавица обычно становится возлюбленной или женой своего победителя и после этого теряет свою богатырскую силу»⁶.

Собственно, именно так, с небольшими вариациями, разворачивается сюжет «Свадьбы амазонки»: в первом стихотворении героиня бросает вызов Александру, грозя ему, что «орлы Тавра понесут в тишине» его «героические останки к отеческому трону»⁷ (*«Les aigles du Tauros porteront en silence / Ta dépouille héroïque au trône paternel»* [P. 65]). Второе стихотворение, целиком представляющее собой описание кровавого поединка, завершается появлением «колеблющейся» богини Победы («*Vic-toire hésitante*»), не знающей, кому отдать первенство — «бронзовой амазонке» («*l'Amazone de bronze*») или «золотому завоевателю» («*le Conquérant d'or*») [P. 67]. Третье открывается неожиданным жестом героини (насколько можно догадываться,

убедившейся в непревзойденном героизме противника и, как минимум, его равносильности ей самой): она бросает оружие и доспехи и сдается на милость Александру, более того — называет себя его рабыней, счастливой «жить и служить» («vivre et servir») в его шатре, как Брисеида в шатре Ахилла; при этом она обещает ему совместный поход на «пылающий Восток», где, захватив «дворцы Авроры», «амазонка, послушная хозяину, которого обожает», приручит для его колесницы «коней Солнца» («Là-bas, lorsque vainqueurs de l'orient vermeil, / Nous entrerons, armés, aux palais de l'Aurore, / L'Amazone, docile au maître qu'elle adore, / Domptera pour ton char les chevaux du Soleil» [P. 69]). Речь, таким образом, идет о своего рода «небесном браке», который и совершается в четвертом стихотворении цикла, где Александр милостиво принимает мольбу воительницы.

Итак, сохраняется традиционная трехчастная схема сюжета героического сватовства, хоть и в «опрокинутом» виде (поскольку брачное предложение исходит от воительницы): вызов — бой — брак, где последний элемент фактически разыгрывается в двух последних текстах, видимо, слившихся в сознании Блока. Не удивительна поэтому ошибка поэта, который говорит о трех, а не четырех стихотворениях, составляющих цикл. (Отметим на полях, что именно трехчастная схема, хотя и с принципиально иным завершением, воспроизводится в «триптихе» С.Я. Парнок «Пенфесилея», состоящем из «Вызова», «Поединка» и «Возвращения»; судя по некоторым мотивам триптиха, в частности, мотиву добровольной сдачи, одним из его источников — наряду с другими, не менее важными, — послужил и этот цикл Леконта.)

На протяжении всего цикла, для которого характерна крайняя гиперболизация (речь идет о двух необыкновенных, поистине титанических существах, на действия которых отзывается все мироздание и которые способны колебать силы природы), настойчиво повторяется ряд мотивов и образов. Прежде всего, это мотив воинской ярости, жгучей жестокости, жажды крови, которые ассоциируются и с любовным актом; так, например, Александр в «Браке» говорит: «Пой для супругов, которых обручило железо, / Которые, мешая волосы на кровавом ложе, / Заснут в пурпуре своих ран, / Под когтями орла и вспышками молний!» («Chante pour les Époux qu'a fiancés le fer, / Qui, dans leur lit de sang mêlant leurs chevelures, / S'endormiront dans la pourpre de leurs blessures, / Sous les serres de l'aigle et les feux de l'éclair!»)

[Р. 71]). Взаимное уподобление поединка и любовного акта достигает апофеоза в запоминающемся образе сцепившихся не на жизнь, а на смерть героев как «двуголового дракона с чешуей из крови» («Un dragon bicéphale aux écailles de sang» [Р. 67]).

Огонь, в том числе в виде огня солнечного, и кровь представляют собой лейтмотивы цикла (кстати, и Блок в своей рецензии упоминает об «огне и крови»⁸ в книге Леконта) и — наряду с черным — его цветовые доминанты: горит и дымится жгучий песок, дымятся ноздри жеребца Фалестрис (а глаза его горят, подобно кузнице), жестоко палит небесное светило, золотом сверкает доспех, блистает карбункул, пожар охватывает города, горит Восток, закат пылает «костром вечера»... Заканчивается же цикл так: «Дымят на запад красным железом и черным деревом / Золотые похороны брачного Солнца» («Fument à l'occident de fer rouge et d'ébène, / Les funérailles d'or du soleil nuptial» [Р. 72]). При этом герои, главным образом Александр, который явлен как сын верховного бога, «сын Аммона» («le fils d'Ammon» [Р. 65]), ассоциируются с солнцем («С головой в золоте, в золотой кирасе, пламенеет» — «Cimé d'or, cuirassé de squammes d'or, flamboie» [Р. 66]), но одновременно солнце предстает последним противником и последней добычей героев: амазонка обещает герою «дворцы Авро-ры» и коней Гелиоса. Герои, таким образом, и причастны богам, и представлены титаническими богоборцами. Эстетическая формула этого цикла — «ужасное и прекрасное» как единство (именно такими словами обращается амазонка к Александру — «charmant et terrible à la fois» [Р. 66]), из которого рождаются «великолепие» и «величие» (слова, многократно повторяющиеся в «Свадьбе амазонки» и рядом с близкими им по значению образующие синонимические ряды). Казалось бы, что тут могло быть близко Блоку?

Думается, его мог привлечь сам образ девы-воительницы. Как мы попытались показать в других статьях, он занимал весьма существенное место в художественном мире Блока уже начиная с раннего периода творчества, а в конце 1905 г., т. е. примерно тогда же, когда поэт внимательно читал Леконта (если судить по датировке перевода «Цирцеи»), он написал стихотворение «Бред», представляющее собой пересказ истории другой воительницы — Брунгильды — и Зигфрида, точнее, той части сюжета, где герой пробуждает спящую валькирию.

Творчество Блока всегда протекало под знаком Вагнера, и образ именно вагнеровской Брунгильды имел для него особое значение, отразившись в целом ряде его произведений; помимо

нее, у Блока еще возникает неясный абрис воительницы вообще, так сказать, образ собирательный, особенно в ранней лирике, но другие мифологические воительницы у него не появляются. Следует отметить, что даже и Брунгильда довольно редко показана у него во всем боевом великолепии: любимый мотив Блока, связанный с ней (как и с рядом других образов, например, сказочной спящей царевны или пани Катерины из «Страшной мести»), — это мотив пробуждения героем спящей волшебным сном героини, которая предстает одним из воплощений плененной Мировой Души. Героиня-воительница почти никогда не вступает у Блока в поединок с героем — даже тогда, когда герой заявлен как ее противник (см., например, стихотворения «Закливание», «Снежная Дева», «О, весна без конца и без краю...»). Поскольку центральным сюжетом блоковского творчества был гностический сюжет спасения, представленный у него в двух вариантах — о плененной, спящей Мировой Душе, подлежащей спасению героем, и о плененном злыми силами герое, освобождаемом софийной героиней⁹, воительница у него, если иногда и поднимает оружие, то скорее во спасение героя — как в стихотворениях «Дали слепы, дни безгневны...», «За холмом отзвенели упругие латы...» и «Ты пробуждалась утром рано...». Кажется, этим можно объяснить то невнимание Блока к стихотворению «Поединок» из обсуждаемого цикла Леконта, которое отмечалось нами выше, — хотя по своему поэтическому качеству этот текст стоит вполне вровень с тремя остальными.

Но, если сюжет испытания силы, т. е. поединка воительницы и ее возлюбленного, Блоку не был близок (хотя и это — только до определенной степени; так, в неотправленном письме Блока Л.Д. Менделеевой от 29 января 1902 г. объяснение в любви и признание божественной природы возлюбленной соседствуют с вызовом на поединок, правда, понимаемый фигурально, в мистическом смысле: «Зову я Вас моей силой, от Вас исшедшей, моей молитвой, к Вам возносящейся, моей любовью, которой дышу в Вас — на решающий поединок, где будет битва предсмертная за соединение духов утверждаемого и отрицаемого»¹⁰), то некоторые мотивы леконтовского цикла находят соответствие в его творчестве. Так, это устойчивый топос героя-воина и божественной героини, *равных друг другу* и потому от века *друг другу предназначенных* (что составляет типичнейший элемент сюжетов с участием воительницы). Таковы, несомненно, Александр и Фалестрис в изображении Леконта; потому и поединок между ни-

ми — «suprême» [Р. 67], т.е. «высший», а встреча их клинков создает «ужасный круг, в котором появились боги» («un cercle panique où des dieux ont surgi» [Р. 67]).

«Высшим» же оказывается и их брак, ибо он заключен по воле Рока (Destin) и между двумя существами, превосходящими обычных людей. Александр прямо и неоднократно называется сыном верховного бога: это «дитя, предназначенное родиться от божественного адюльтера, / Которое было навсегда избрано вечным разумом» («L'enfant prédestiné d'un divin adultère, / Qu'à jamais la prudence éternelle a choisi» [Р. 66]); он «прекрасен, как бессмертный, и юн, как бог» («Beau comme un Immortel et jeune comme un Dieu» [Р. 64]); у него «светлый взгляд» («le regard clair» [Р. 69]) и «сверхчеловеческая (surhumain)» сила. Короче говоря, это отмеченный Роком светлый солярный герой, подобный Зигфриду: отмечаются даже его белокурость и сияющая «лазурь» глаз, а также «серьезная нежность» («grave douceur» [Р. 70]) взгляда и полное бесстрашие. Это, несомненно, должно было показаться Блоку любопытным.

Амазонка почти не уступает герою (и в чем-то даже его превосходит — выше уже говорилось, что она обещает объездить для него коней самого Гелиоса, и здесь возникает ассоциация с тем, как Брунгильда у Вагнера вручает Зигфриду своего чудесного коня Гране) — вопреки ее сдаче на милость Александру и добровольному признанию себя его рабыней. Это, кстати, тоже вполне могло импонировать Блоку с его специфическим изображением воительницы, которая обычно лишается у него ряда своих сущностных свойств, прежде всего характерной «мужественности» облика и поведения и активной, волевой позиции, при явном сближении поэтом «героического» и «мужественного».

Отметим также, что у Блока образ девы-воительницы часто сливается с образом Девы Марии (что, вообще говоря, есть явление, глубоко укорененное в истории культуры¹¹). Некоторый намек на это есть и у Леконта: не только постоянно подчеркивается девственность героини (а ее брак с божественным героем обещает чудесное дитя), но при первом появлении она так и названа — «Дева» («La Vierge»).

Наконец, у Блока софийная героиня, одной из ипостасей которой является воительница, появляется в основном на закате, в «сумраке алом»¹² (подобное выражение есть и у Леконта — «сумрачная алость», «sombre écarlate» [Р. 67]), на фоне вечернего огня. Но это также один из доминантных образов леконтовского

цикла, о чем говорилось выше: небесный брак героев свершается на закате («dans le crépuscule» [Р. 70]).

Не случайно Блок в своей рецензии говорит о «пламенном мифе», лежащем в основе «культурной» поэзии Леконта, «знающей свои берега, научившейся <...> вышивать по канве пылающего древнего мифа тлеющие индивидуальные завитки»¹³: «...миф прошел сквозь историю, запылится в ее равнинах и, хотя еще принес нам малую долю ослепительности своей, но сделался книжной сказкой, <...> так что уже пастухи, дивясь и пугаясь, не могут шепотом передавать друг другу его огненный цветок»¹⁴. Кажется, именно возвращению «пламенного мифа» в его изначальной глубине и силе было посвящено все творчество самого Блока.

¹ Блок А.А. Sébastien Charles Leconte. Le Sang de Méduse. Paris, 1906. Mercure de France, deuxième édition // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 197.

² Там же.

³ Leconte S.-Ch. Le Sang de Méduse. Paris: Mercure de France, 1905. P. 68. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

⁴ Leconte S.-Ch. Les Noces de l'Amazone // Mercure de France. 1901. № 137. P. 374–379.

⁵ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. URL: <https://coollib.com/b/409499/read#r2965> (дата обращения 12.01.2019).

⁶ Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 28–29.

⁷ Подстрочный перевод цикла «Свадьба амазонки» здесь и далее выполнен автором статьи.

⁸ Блок А.А. Указ. соч. С. 195.

⁹ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997.

¹⁰ А.А. Блок — Л.Д. Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 26.

¹¹ У Блока слияние образов воительницы и Девы Марии возникает в целом ряде произведений, от ранних стихотворений «Мой остров чудесный...» и «Заклинание» 1903 г. до цикла «На поле Куликовом» 1908 г., а также в пьесе «Песня Судьбы» (1908), в образе Елены. Как показала О.И. Тогоева, подобная параллель, существующая в культуре, восходит еще к раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города»; отсюда образ «так называемой *Virgo militans* (рубеж VIII–IX вв.), на котором она была представлена в доспехах

римского воина, с крестом-скипетром (отсылавшим к иконографическому типу *Christus militans*<...>)» (Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 315). Воинственные элементы в образе Богородицы проявляются и в средневековом иконографическом сюжете побивания ею бесов, когда она грозит им палицей или дубиной. Напомним, что Блок собирался писать кандидатское сочинение о чудотворных иконах Божьей Матери, т. е. должен был хорошо разбираться в иконографии Богородицы — не говоря уже о том, что в переведенном Блоком в 1907 г. средневековом «Действе о Теофиле» Богородица лично, своими руками, побеждает дьявола, «намяв ему бока», и отбирает у него расписку Теофила..

¹² Блок А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 53.

¹³ Блок А.А. Sébastien Charles Leconte. Le Sang de Méduse. Paris, 1906. Mercure de France, deuxième édition. С. 195.

¹⁴ Там же. С. 196.

А.А. Блок как персонаж украинской поэзии

В статье рассмотрен вопрос о влиянии поэзии и личности Александра Блока на украинскую культуру (Павло Тычина, Евгений Маланюк, Лина Костенко). Отдельно предлагается интерпретация двух стихотворений, в которых А. Блок выступает персонажем: «И Белый, и Блок, и Есенин, и Клюев...» П. Тычины и «Учора в дощ зайшов до мене Блок...» Лины Костенко.

Ключевые слова: Александр Блок, украинская поэзия, Павло Тычина, Евгений Маланюк, Лина Костенко.

Тебе улыбнется презрительно Блок...

Анна Ахматова (Горенко)

Вместо предисловия. Мой краткий текст можно было назвать («по старинке») *постановкой проблемы*: к настоящему времени нет литературоведческой работы о том, как и в каких семантических контекстах функционирует имя Александра Блока в украинской поэзии. По всей видимости, ближайшее будущее и все более усложняющиеся отношения между Россией и Украиной также не будут способствовать исследованию такой темы. Ко всему этому присоединяется еще и общее настроение, господствующее в современном литературоведении (Anno Domini 2019), в котором доминируют всевозможные постмодернистские стратегии прочтения текстов как классических, так и новых авторов. Доминирующие в сегодняшних литературоведческих публикациях интертекстуальные, интермедийные и интердисциплинарные практики привели к своеобразной маргинализации литературоведческих традиций в области исторической и теоретической поэтики.

Отмечу в связи со сказанным, что в наше время филологи очень редко пишут личностные тексты, т. е. тексты с надеждой на то, что их (эти тексты) прочтает конкретный человек. Для этих целей существуют социальные сети (Фейсбук, Твиттер), а филологи, помня заветное *Deus conservat omnia*, печатают свои статьи, которые по преимуществу отражают наблюдения над всякого рода интертекстуальностью, как послания безличностному адресату, надеясь — уже по М. Бахтину — на то, что «у каждого смысла будет свой праздник возрождения»¹ (курсив мой. — Р.М.).

Возвращаясь к заявленной проблеме, обратим внимание на то, что при нашем общепринятом, казалось бы, понимании Александра Блока как одной из центральных фигур в литературе и культуре XX в., множество интересных проблем и вопросов (и не только для литературоведов) остаются неисследованными. Конечно, сегодня очень модными и популярными являются всевозможные дискурсивные исследования, касающиеся болезни, любви, эротики, сексуальности А. Блока, частично — участия поэта в политической жизни страны. Такая информация со временем становится уже частью того биографического мифа об Александре Блоке, о котором речь идет в книге Дины Махмудовны Магомедовой². С другой стороны, эти «паралитературоведческие» сведения, необходимые, очевидно, при изучении биографии поэта, всегда «заслоняют» колоссальное значение А. Блока как творца и практика новой культуры слова в русской поэзии XX в. Одновременно они как бы отодвигают на второй план влияние этой культуры на соседствующие с Россией регионы, в нашем случае — Украину, но можно назвать также Польшу или Чехию. Понятно, что восприятие А. Блока в Украине было и остается разнообразным: от личностной, индивидуальной рецепции до общего для истории украинской поэзии и культуры XX в. влияния.

Я принадлежу к тому поколению, которое переживало А. Блока экзистенциально, т. е. в возрасте последних классов школы и первых студенческих лет Блок был для нас открытием и откровением. Несмотря на многочисленные издания его стихотворений в то время, тексты Блока переписывались в тетради, звучали внутри каждого из нас, иногда прорываясь и наружу: в то время влюбленные читали стихи друг другу, а не высылали СМС-ки. Я ни в коем случае не критикую современную молодежь, я только хочу сказать, что у каждого поколения свое прошлое, и мое поколение — это поколение, пережившее «конец эпохи» и начавшийся переход от книжной культуры к культуре Интернета.

Станным стечением обстоятельств в местности, в которой я вырос и провел школьные годы — а это был древний галицийский городок Дунаев, в свое время — резиденция Львовских епископов и пристанище Филиппа Каллимаха Буонаккорси, город, где в XV в. начался Ренессанс в Польше, — так вот, в этом городке, который ко времени моей юности был уже селом, но все говорили, если речь шла о центре села: «мы идем в город», — в этом городе

на углу главной улицы стояла аптека, возле которой ночью всегда горел фонарь. Так мистически и магически в мою жизнь входили строки Александра Блока: «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Всякий раз, когда я проходил мимо этой аптеки на углу главной улицы Дунаева, ко мне возвращались мысли о безысходности фонаря и бессмысленности тусклого света...

Теперь ad rem. Александр Блок был знаковым явлением для украинской культуры первой половины XX в. по обе стороны Днепра. В первой украинской энциклопедии, вышедшей в Галиции в 1920-х гг., о поэте была специальная статья в первом томе. В этой статье, в частности, отмечалось, что А. Блок — «найвизначніший російський поет останньої доби», «глибокий, вдумливий лірик», «шукав власного, нового словного виразу». Отдельно отмечалось, что в поэме «Двенадцать», А. Блок «дав сильний образ більшовицького перевороту»³. В 1920–1930-х гг. русско-украинские отношения в области литературы и культуры были несопоставимы с тем, что мы отмечаем в последние годы. Мы можем (на основании многих документов и текстов видных представителей обеих культур⁴) говорить о своеобразном противостоянии и даже соперничестве, но также и о подражании части украинских поэтов и мыслителей русским символистам и футуристам⁵.

Самым ярким примером в обозначенном контексте может быть стихотворение Павла Тычины, названное по первому стиху — «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...». Павло Тычина (1891–1967) — гениальный украинский поэт (его переписка с Романом Якобсоном не исследована до сегодняшнего дня), который «сломал» самого себя, «приспособился» после чисток 1920-х гг., и особенно после 1945 г. Упомянутое стихотворение П. Тычина написал в 1919 г., и оно сразу стало событием в интеллектуальной жизни Украины до такой степени, что вокруг этого текста возникали самые разнообразные интерпретации — политические, идеологические и собственно культурологические. Все эти толкования были связаны в основном с противопоставлением украинской «черноземной» культуры русской культуре как культуре евразийства и скифства (такое противопоставление увидели в тексте П. Тычины украинские интеллектуалы того времени). Вот интересующий нас текст:

І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв:
Росіє, Росіє, Росіє, моя!
...Стоїть сторожєрзаний Київ,
І двістірозп'ятий я.

Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія! —
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Україна свого Мойсея, —
Не може ж так бути!

Не може ж так бути, о, я чую, я знаю.
Під регіт і бурю, під грім од повстань
Од всіх своїх нервів у степ посилаю —
Поете, устань!

Чорнозем підвівся і дивиться в вічі,
І кривить обличчя в кривавий свій сміх.
Поете, любити свій край не є злочин,
Коли це для всіх!⁶

Это стихотворение содержит огромное количество всевозможных аллюзий, «глубинных архетипических структур» и реминисценций, представляя собой своеобразный «подвижный палимпсест», основанный на ритуально-мифологических образах, пространственно-временной и числовой символике, а также соотносимо с реальной культурно-исторической ситуацией 1920-х гг.⁷ Каждый из названных в первом стихе поэтов символически представлен в художественном мире текста П. Тычины: начиная от семантически «трансформированной» цитаты из стихотворения Андрея Белого «Родине» («Россия, Россия, Россия — Мессия грядущего дня») через характерные для А. Блока образы-символы (степь, болота, туманы) до скрытых аллюзий на тексты С. Есенина и Н. Клюева.

В приведенном контексте Александр Блок вместе с тремя другими русскими поэтами представляет культуру России, как она понималась и воспринималась украинской интеллектуальной средой в то время. Блок как персонаж этого стихотворения символизирует «другой» (в смысле — противоположный Украине) мир, очевидно, «скифство» во всем символическом комплексе этого понятия⁸. В связи со сказанным вспомним, что П. Тычина как поэт и один из самых ярких интеллектуалов начала XX в. был непосредственным участником русско-украинского «культурного» и военного конфликта, возникшего после большевистского переворота в октябре 1917 г. Этот конфликт имел весьма разнообразные измерения: от скандального запрета Максима Горького переводить на украинский язык роман «Мать» до полемики и публицистики М. Хвильового, проповедовавшего кардинальную смену ориентации украинской культуры в сторону Европы.

Проходит время, А. Блок умирает, и в 1925 г. П. Тычина пишет уже совершенно другое по настроению стихотворение, лейтмотивом которого является просьба к Рабиндранату Тагору «избавить от Достоевщины» (дословно так!) самого поэта (лирического героя) и его родину — Украину. Имя Р. Тагора появляется потому, что поэту больше не к кому обратиться: Блок уже умер, а Максим Горький молчит. Соответственной строфой из двух стихов начинается и заканчивается это стихотворение:

До кого говорить?
Блок у могилі. Горький мовчить⁹.

Здесь А. Блок как персонаж поэзии символизирует уже не полюс противопоставления, а скорее умершую совесть эпохи. П. Тычина воспринимает теперь и себя, и Украину как часть нового государства с общим культурным наследием, одной из самых важных составляющих которого являются творчество и личность Александра Блока. Смерть Блока, как и многозначительное молчание Максима Горького, становятся для поэта настоящей экзистенциальной трагедией, ибо исключают возможность диалога, общения. Аналогичную ситуацию изобразил уже в 1916 г. Владимир Маяковский в хрестоматийном стихотворении «Надоело»: «Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?»¹⁰

Так выглядит одна из самых ярких страниц восприятия А. Блока в украинской поэзии после 1917 г. Что касается рецепции русского поэта украинскими интеллектуалами после 1920-х и до начала 1990-х гг., то здесь мы можем говорить о двух смысловых полюсах. С одной стороны, это были традиционные советские публикации о «поэте революции» (как упомянутые выше статьи П. Тычины или М. Рильского); с другой стороны, это были попытки историософского восприятия личности и творчества Александра Блока, учитывающие все сложности биографии и судьбы поэта. Именно таковым, например, предстает Блок в эссеистике Евгения Маланюка (1897–1968), одного из самых талантливых мыслителей украинской эмиграции, чье творчество формировалось под влиянием русского поэта. А. Блок для Е. Маланюка — это «величезне явище» русского символизма, завершение треугольника: Пушкин — Лермонтов — Блок. В глазах украинского автора А. Блок также символизирует «завершение имперско-русской литературы», свидетельством чего является поэма «Двенадцать» как «отчаянное оправдание револю-

ции»¹¹. Для характеристики судьбы и творчества русского поэта Е. Маланюк вспоминает его дневники, сложности его судьбы (женщины и вино), пишет о мотивах российского мессианства и «русского страдания» у А. Блока.

Между обозначенными выше полюсами восприятия Блока в украинской культуре XX в. мы можем назвать множество стихотворений украинских поэтов (известных и сегодня уже забытых), в которых так или иначе отразились блоковские мотивы, функционировали эпитафии из текстов русского поэта, присутствовали аллюзии на его поэзию. Нужно сказать и о переводах, среди которых один из самых важных и значимых — это перевод драмы «Роза и Крест», осуществленный П. Тычиной¹².

В русле сказанного совершенно отдельно можно рассмотреть стихотворение Лины Костенко — очень известного украинского поэта второй половины прошлого столетия и современной Украины. Художественный мир этого стихотворения представляет мистическую встречу автора с Александром Блоком:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волосся мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий от думок,
Близький до сліз, реальний до ворсинки.
Постояв трохи, слів не говорив,
Поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
Стояла довго в нього за плечима¹³.

Здесь нет характерного для раннего П. Тычины и Е. Маланюка противопоставления культур (русской и украинской), мистика соседствует с реальностью — А. Блок «реальный до ворсинки», а ночь представлена образом крыльев демона с картин Михаила Врубеля. Такая поэтическая и символическая перспектива, соединяющая образ Александра Блока, с одной стороны, с живописью Врубеля, а с другой стороны, через Врубеля — с поэмой М. Лермонтова, открывает возможности для совершенно иной интерпретации и иного видения образа русского автора в украинской поэзии. Блок в художественном мире этого стихотворения представлен также и в других смыслах: его улыбка и загадочный взгляд напоминают нам мадонн Леонардо, а крылья — ангелов Андрея Рублева (крылья за плечами Блока — это крылья демона и ангела одновременно).

Так в самых общих чертах выглядит постановка проблемы «Александр Блок как персонаж украинской поэзии».

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 373.

² Магомедова Д.М. Александр Блок: биография и поэтика в свете биографического мифа / redakcja tomu Roman Mnich i Roman Bobryk. Siedlce, 2013. (Opuscula Slavica Sedlensis. T. V).

³ Українська загальна енциклопедія: Книга знання. В 3 т. Т. 1. А — Ж. Львів — Станіслав — Коломия: Рідна школа, [s.a.]. Среди специальных публикаций в русле интересующей нас проблематики можно назвать книгу Натальи Кузякиной, отражающую более типологический подход: Кузякина Н.Б. Леся Украинка и Александр Блок: литературно-критический очерк. Киев: Радянський письменник, 1980. Статьи об Александре Блоке украинских поэтов (М. Рыльского, П. Тычины) не затрагивали ни вопросов реального влияния русского поэта на украинскую культуру (на уровне мотивов, эпиграфов, аллюзий), ни отношения самого Блока к украинцам и украинской культуре (а это отношение, как и, например, отношение Блока к евреям, было далеко не однозначным).

⁴ См. в этом плане дискуссию того времени вокруг изданной в Праге в 1930 г. брошюры П. Бицилли «Проблема русско-украинских отношений в свете истории».

⁵ См.: Давыдова-Белая А. Русский символизм и украинские символы: типологическое сопоставление // Symbol w kulturze rosyjskiej. Kraków: Ignatianum, 2010. С. 525–554.

⁶ Тичина Павло. Сонячні кларнети. Київ: Дніпро, 1990. С. 70.

⁷ См. подробную интерпретацию текста и контекстов — текстологических, исторических, культурных и собственно литературных — этого стихотворения: Кісельова Л.О., Пашко О.В. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» // Магістеріум. Випуск 38: Літературознавчі студії. Київ, 2010. С. 13–22.

⁸ Для понимания того, как воспринималась поэзия Александра Блока времени революции 1917 г. в самой России, очень много интересного материала дает известный исследователям, но, очевидно, менее известный широкому читателю текст Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре» (1918); с именем Иванова-Разумника связан также и «скифский дискурс» у А. Блока.

⁹ Тичина Павло. *Op. cit.* С. 358.

¹⁰ Маяковский В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 113.

¹¹ *Маланюк Е.* Кінець російської літератури // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. / Торонто: Гомін України, 1962. С. 345–347.

¹² Этот перевод Павла Тычины во многих отношениях заслуживает отдельного исследования — и как собственно попытка поэтического перевода сложнейшего символистского текста, и как документ эпохи (обращение к мистике Блока в советское время — 1920–1930-е гг.). Полный текст перевода драмы «Роза и Крест» был напечатан только после смерти П. Тычины.

¹³ *Костенко Ліна.* Ріка Геракліта. Київ: Либідь, 2011. С. 65.

Серебряный век русской культуры

**Д.С. Мережковский и Аммиан Марцеллин:
трансформация источника в романе
«Юлиан Отступник»**

Вопреки сложившимся представлениям, Мережковский-романист достаточно скрупулезно работает с историческими источниками, однако подвергает их существенной семантической трансформации. В этом смысле показателен случай с романом «Юлиан Отступник». Здесь материал основного источника — книги Аммиана Марцеллина «Римская история» — системно беллетризуется по законам модернистской мифопоэтики. Мережковский может редуцировать персонажа латинского сочинения до одной символической характерной черты либо, напротив, разлагать скупую обозначенную Аммианом черту героя на сложный ряд семантических производных. В результате нарративной коррекции цитатного слоя протагонист символистского романа предстает не носителем героического римского этоса, а пассивно-эстетствующим «мучеником нового религиозного сознания» *fin de siècle*.

Ключевые слова: Мережковский, Аммиан Марцеллин, Юлиан Отступник, цитация, литературный источник, исторический роман.

Вопрос о том, насколько вольно Мережковский-писатель использует исторические источники, не так прост, как то порой пытаются представить критики его идеологических схем. Педантичная скрупулезность романиста при работе с документами, которая предшествовала каждому литературному сочинению, засвидетельствована прежде всего пространнейшими архивными материалами выписок и конспектов. Но далеко не только этим. О внимании даже к самым незначительным деталям говорит прежде всего само стремление Мережковского непременно посетить места, связанные с жизнью его исторических героев. А если по каким-то причинам это не удавалось, в ход пускались иные методы получения максимально достоверных сведений. Показательна, к примеру, его переписка с протоиереем В. Ясинским, от которого литератор желал получить подробный отчет об окрестностях города Тульчина, где должна была развернуться одна из сюжетных линий романа «Александр I»¹. Не менее красноречивы и настоячивые эпистолярные обращения писателя к М.О. Гершензону за историко- и библиографическими справками по той же теме, связанной с декабристами и трилогией «Царство Зверя»².

Мережковский рано завоевал репутацию «короля цитат»³. С. Венгеров даже утверждал, что его романы «не вполне художественные произведения, потому что не менее половины [в них] занимают выписки из подлинных документов, дневников и т. д.»⁴. Современный исследователь резюмирует: «Одна из характерных черт поэтики Мережковского — широкое привлечение чужого текста, зачастую почти без каких-нибудь изменений»⁵.

Впрочем, обычно изменения были — и источник радикально преображался.

В этом смысле показателен первый роман писателя — «Юлиан Отступник». Прежде всего потому, что круг источников для него был существенно уже, чем для последующих частей трилогии, и основным из них являлось одно сочинение — «Римская история» Аммиана Марцеллина, современника Юлиана и участника его Персидского похода.

Существует любопытное высказывание В.Я. Брюсова в письме от 30 июля 1911 г. к А.И. Малеину: «Перечитывал “Юлиана Отступника” Мережковского, после внимательного изучения Марцеллина я нашел у Мережковского столько анахронизмов и промахов против “эпохи”, что сейчас боюсь буквально за каждое слово»⁶. Ревнивый автор письма, в это время работавший над романом «Алтарь Победы» на близкую тему из истории Древнего Рима, явно лукавил. Детальная сверка текстов «Римской истории» Аммиана и «Юлиана Отступника» заставляет сделать недвусмысленный вывод: в описаниях *фактической* стороны событий (особенно политических перипетий и военных кампаний) Мережковский очень точен и почти полностью верен источнику. Другое дело, что он позволяет себе переосмыслить, корректировать и достаточно вольно развить психологические характеристики героев и описательно-литературные мотивы автора IV в. И в целом, конечно, Юлиан и некоторые другие важные персонажи романа в результате такой беллетризации по законам модернистской мифопоэтики предстают не носителями героического «римского этоса», а пассивно-эстетствующими «мучениками нового религиозного сознания» *fin de siècle*.

Мережковский может редуцировать персонажа до одной символической характерной черты. Так, у Аммиана император Констанций — личность многогранная, совмещающая опасную для других недоверчивость со стоической «умеренностью» и «трезвым образом жизни»⁷. У Мережковского он превращается в плос-

кое подозрительное ничтожество, к тому же окружившее себя утонченной роскошью.

Возможна и обратная процедура, когда одна скупко обозначенная Аммианом черта во внешности героя разлагается на составляющие, из которых писатель-модернист извлекает символический потенциал, развиваемый по принципу сложно темпированных семантических производных. Так, о Павле Катене, состоявшем при Констанции коварном доносчике, у Аммиана лаконично сказано: «Его гладкое лицо ничего не выражало, но он обладал удивительным умением выискивать тайные пути на погибель людям»⁸. Это «невывразительное лицо» у Мережковского разворачивается целым описательным периодом со сквозной портретной семантикой отвратительного двуличия: «Лицо у Павла было женоподобное, безбородое, нежное; судя по наружности, можно было предположить в нем ангельскую кротость; глаза тусклые, черные, с поволокой; поступь неслышная, с кошачьей прелестью в мягких движениях»⁹.

Но наиболее показательна процедура семантического преобразования источника при передаче предсмертной речи Юлиана, зафиксированной только в «Истории» Аммиана. Мережковский ее значительно сокращает за счет условно-риторических фигур. Русский писатель вычеркивает из речи императора афоризмы, поучения, гностико-неоплатонические размышления. Лапидарное «общее убеждение философов», на которое ссылается умирающий Отступник, превращается у него в декадентско-неоницшеанское «тихое веселие мудрых», исповедальный мотив целостности духовного пути («Мои поступки не дают мне повода раскаиваться в чем-нибудь...»¹⁰) — в антитезу христианского прошлого Юлиана и его языческого настоящего. Юлианов отказ назвать преемника у Аммиана объясняется вполне рациональным желанием «не обойти достойного» и не подвергнуть названного кандидата «крайней опасности». Мережковского этот слишком приземленно политический ответ удовлетворить не может — и его герой проявляет, по лекалам неорелигиозного мифогенеза, жертвенную пассивность в приятии предначертанного свыше с упованием на грядущее откровение «последней истины», символически воплощенное в дневном светиле: «— Все равно, — отвечал император. — Судьба решит. Не должно противиться. Пусть галилеяне торжествуют. Мы победим — потом, и с нами — солнце! — Смотрите, вот оно, вот оно!...»¹¹.

Наконец, вся эта технология семантической корректировки исходного источника работает и на уровне композиции. Единый стоический монолог героя в изводе Аммиана у Мережковского разлагается на нервночески рваные эпизоды-реплики, перемежающиеся диалогом. Сравним:

Аммиан Марцеллин
«Римская история»

15. Пока продолжался бой, Юлиан лежал в своей палатке; вокруг него стояли его друзья, глубоко опечаленные и подавленные горем, и он простился с ними такой речью. «Слишком рано, друзья мои, пришло для меня время уйти из жизни, которую я, как честный должник, рад отдать требующей ее назад природе. Не горюю я и не скорблю, как можно думать, потому что я проникнут общим убеждением философов, что дух много выше тела, и представляю себе, что всякое отделение лучшего элемента от худшего должно внушать радость, а не скорбь. Я верю и в то, что боги небесные даровали смерть некоторым благочестивым людям, как высшую награду. 16. И мне дан этот дар, — я в этом уверен, — чтобы я не изнемог под бременем страшных затруднений, не унился и не пал. Я знаю на опыте, что всякое горе сокрушает малодушных, оказываясь бессильным перед человеком твердого духа. 17. Мои поступки не дают мне повода

Д.С. Мережковский
«Юлиан Отступник»

— Слушайте, друзья мои, — начал кесарь предсмертную речь; он говорил тихо, но внятно; лицо было спокойно.

Аммиан Марцеллин записывал.

— Слушайте, друзья, — мой час пришел, быть может, слишком ранний: но видите, — я радуюсь, как верный должник, возвращая природе жизнь, — и нет в душе моей ни скорби, ни страха; в ней только тихое веселие мудрых, предчувствие вечного отдыха. Я исполнил долг и, вспоминая прошлое, не раскаиваюсь. В те дни, когда, всеми гонимый, ожидал я смерти в пустыне Каппадокии, в Мацеллуме, и потом, на вершине величия, под пурпуром римского кесаря, — сохранил я душу мою незапятнанной, стремясь к высоким целям. Если же не исполнил всего, что хотел, — не забывайте, люди, что делами земными управляют силы рока. — Ныне благословляю Вечного за то, что дал Он мне умереть не от медленной болезни, не от руки палача или злодея, а на поле битвы, в цвете юности, среди недоконченных подвигов...

раскаиваться в чем-нибудь, не томит меня воспоминание о каком-либо тяжком преступлении ни в то время, когда меня держали в тени и в забвении, ни когда я принял верховную власть. Эту власть, имеющую родство с небожителями, я сохранил, думается мне, незапятнанной; с полным беспристрастием направлял я гражданские дела, и, лишь тщательно взвесив основания, объявлял войну или отражал ее, хотя удача дела и целесообразность человеческих решений не всегда находят в соответствии между собой, так как исход предприятий направляют высшие силы. 18. В сознании того, что цель хорошего правления — это выгода и благосостояние подданных, я был, как вы знаете, всегда более склонен к поддержанию мира, не позволял себе в действиях произвола, который является источником порчи отношений и нравов в государстве. Я хожу в радостном сознании того, что где бы ни составляло меня государство как властный родитель на явные опасности, я стоял недвижимо, привыкнув одолевая бури случайностей. 19. И не стыдно мне будет сознаться, что я давно уже знал, что мне предстоит умереть от железа: таково было открытое мне вещее предсказание. С благодарностью склоняюсь я перед вечным Богом за

...Расскажите, возлюбленные, врагам и друзьям моим, как умирают эллины, укрепляемые древнею мудростью.

Он умолк. Все опустили на колени. Многие плакали.

— О чем вы, бедные? — спросил Юлиан с улыбкой. Непристойно плакать о том, кто возвращается на родину... Виктор, утешься!..

Старик хотел ответить, но не мог, закрыл лицо руками и зарыдал еще сильнее.

— Тише, тише, — произнес Юлиан, обращая взор на далекое небо. — Вот оно!..

Облака загорелись. Сумрак в палатке сделался янтарным, теплым. Блеснул первый луч солнца. Умиравший обратил к нему лицо свое.

Тогда префект Востока, Саллюстий Секунд, приблизившись, поцеловал руку Юлиана:

— Блаженный август, кого назначаешь наследником?

— Все равно, — отвечал император. — Судьба решит. Не должно противиться. Пусть галилеяне торжествуют. Мы победим — потом, и — с нами солнце! — Смотрите, вот оно, вот оно!..

Слабый трепет пробежал по всему телу его, и с последним усилием поднял он руки, как будто хотел устремиться навстречу солнцу. Черная кровь хлынула из раны; жилы, напрягаясь, выступили на висках и на шее.

то, что ухожу из мира не из-за тайных козней, не от жестокой и продолжительной болезни и не смертью осужденного на казнь, но умираю в расцвете моей славы. По справедливому суждению, в равной мере малодушен и труслив тот, кто желает смерти, когда это не подobaет, и кто бежит от нее, когда пришел его час. 20. Силы меня покидают, и хватит мне говорить. Из предосторожности я умалчиваю об избрании императора, чтобы по неведению не обойти достойного, или, назвав того, кого я считаю достойным, не подвергнуть его крайней опасности, если кто-то другой, быть может, будет ему предпочтен. Но как честный сын отечества, я желаю, чтобы после меня нашелся хороший правитель¹².

Как видим, стоик исторического источника обращается христоподобным богоискателем. Инверсия семантики, подразумевающая именно такую доминанту образа Отступника, с риторичной вычурностью обслуживала исповедуемую тогда русским писателем идеологию равновеличия «двух Бездн». Возникает ощущение, что с вязким декадентским нагнетанием подается леонардовский прием сфумато: марцеллиновская суровая воинская палатка на поле брани вдруг теряет строгость очертаний и перетекает под пером Мережковского в декорации то ли Гефсиманского сада, то ли Голгофы на пышной театральной сцене. Наконец, дискурсивную завершенность этой картине с напористыми сакральными коннотациями придает использование библейско-акафистного хайретизма («Радуйтесь!..»).

Кажется, что отсюда уже совершенно неизбежен путь русского писателя ко второй части трилогии — роману о гении из Винчи: не отмахнешься от ощущения глубинного родства его Юлиана с

– Пить, пить! — прошептал он, задыхаясь.

Виктор поднес к его губам глубокую чашу, золотую, сиявшую, наполненную до краев чистой родниковой водой. Юлиан смотрел на солнце и медленно, жадными глотками пил воду, прозрачную, холодную, как лед.

Потом голова его откинулась. Из полуоткрытых губ вырвался последний вздох, последний шепот:

– Радуйтесь!.. Смерть — солнце... Я — как ты, о, Гелиос!..

Взор его потух. Виктор закрыл ему глаза.

Лицо императора, в сиянии солнца, было похоже на лицо уснувшего бога¹³.

«Иоанном Крестителем» Леонардо, пугающе двойственным андрогином — «близнецом» «Вакха». Впрочем, здесь мы уже переходим в сферу субъективных ассоциаций, а потому — замолкаем.

¹ РО ИРЛИ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 192.

² ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 37. Ед. хр. 31.

³ Так назвал его в одном из писем 1918 г. Т. Манн (*Mann Th. Briefe. 1889–1936. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1961. S. 234*).

⁴ Венгеров С. Мережковский Д.С. // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Дополн. том II. СПб.: типография акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1906. С. 172.

⁵ Пономарева Г.М. «В Европу прорубить окно...» // Русская речь. 1991. № 4. С. 18.

⁶ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 98. Л. 2.

⁷ Аммиан Марцеллин. Римская история / пер. с лат. Ю.А. Кулаковского и А.И. Сонни. М.: АСТ : Ладомир, 2005. С. 250.

⁸ Там же. С. 14.

⁹ Мережковский Д.С. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 113.

¹⁰ Аммиан Марцеллин. Указ. соч. С. 357.

¹¹ Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 293.

¹² Аммиан Марцеллин Указ.соч. С. 357–358

¹³ Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 292–293.

М.М. Павлова

Из последних невоплощенных замыслов Федора Сологуба: драма «Близнецы»

В работе рассматривается проект неосуществленной драмы Ф. Сологуба «Близнецы» (1927) на сюжет, заимствованный из «Комедии ошибок» У. Шекспира; прослеживаются истоки «шекспировского текста» в творчестве писателя; публикуются план и фрагмент текста драмы из архива Сологуба, хранящегося в Пушкинском Доме.

Ключевые слова: Ф. Сологуб, У. Шекспир, драма «Близнецы», невоплощенный замысел, «шекспировский текст».

Замысел ненаписанной драмы Федора Сологуба «Близнецы» (1927) на сюжет, заимствованный из «Комедии ошибок» У. Шекспира (ок. 1591), — весьма примечательный факт творческой биографии писателя. Начинание принадлежит к его последним масштабным художественным проектам и уже по этой причине заслуживает внимания.

План произведения и небольшой фрагмент текста (98 стихотворных строк) находятся в сологубовском архиве, хранящемся в Пушкинском Доме. Рукопись (восемь рукописных листов) извлечена из папки с рабочими материалами и черновиками 1880–1920-х гг. Текст датирован 26, 30 января (8, 12 февраля) 1927 г., в последующие месяцы писатель, по-видимому, к драме не возвращался (ушел из жизни 5 декабря).

Невоплощенный проект «Близнецов» вызывает интерес, прежде всего, как потенциальный и более или менее выраженный «шекспировский текст», который может быть учтен при изучении шекспировской рецепции в русском символизме (тема впервые была обозначена И.С. Приходько¹).

В данной работе мы не ставим задачу эксплицировать весь имеющийся у Сологуба арсенал шекспировских образов, цитат, всевозможных реминисценций и аллюзий на тексты драматурга (это предмет отдельного, более объемного исследования), но по необходимости укажем на отдельные существенные для автора фрагменты «шекспировского текста».

Обращение Сологуба на склоне дней к Шекспиру не было случайным. В этом творческом жесте просматривается, возможно, неосознанное, но имманентное кольцевое движение: стрем-

ление завершить жизненную композицию в той точке, с которой он начинал путь в литературу.

С пьесами Шекспира Федор Тетерников познакомился в школьные годы. По свидетельству биографа, «Король Лир», наряду с «Дон Кихотом» Сервантеса и «Робинзоном Крузо» Д. Дефо, произвел на него «совершенно исключительное впечатление», эти книги были «изучены дословно, а пьесы для себя даже разыграны»². Эти же сведения со слов писателя передает П.Н. Медведев: «Подростком он зачитывался Шекспиром, “Король Лир” в переводе Дружинина, которого С<ологуб> читал по ролям, “театр для себя”»³.

Неудивительно, что среди стихотворных опытов, записанных в первой поэтической тетради пятнадцатилетнего подростка Федора Тетерникова, встречаются переложения из «Бури», «Короля Лира», «Сна в Иванову ночь» (датированы 1878 г.)⁴. В «Канве к биографии» в разделе «Институт» (в 1878–1882 гг. будущий писатель получал образование в Санкт-Петербургском Учительском институте) имеется запись: «Насмешки: — поэт и т.д. — Читает Шекспира: прочтет и подражает»⁵. О внимательном изучении английского классика свидетельствует сохранившаяся заметка Сологуба о драме «Венецианский купец» (1596), озаглавленная «Спор о Шекспире» (начало 1880-х гг.), где он анализирует поступки Порции (главной героини драмы)⁶.

С юных лет Сологуб готовился к поэтическому поприщу, мечтал о славе Шекспира. Его романтические устремления запечатлелись в стихотворении «Настала светлая минута...» (1885, Великие Луки)⁷. Лирический герой этого автобиографического текста — поэт-мечтатель, живущий в плену шекспировских образов, переживает столкновения с грубым и чуждым ему внешним миром, но готов презреть одиночество и людскую хулу ради своего призвания. Имя Шекспира становится у Сологуба «знаком» автометаописания (обоснования собственного творческого пути).

А если б я открыл для света
Мои надменные мечты,
То мне ответили б на это:
— Вот дурень! Сумасшедший ты! —

Но это — поприще поэта.
Не так ли поступал Шекспир,
Когда, сознав в себе Гамлета,
Его пустил в широкий мир?

Он был Ромео и Отелло,
И Лир он был, и был Шейлок.
Все это — творческое дело,
А не в безумие прыжок.

Того безумцем не зовите,
Кто в мир мечтательный влеком.
Его веревкой не вяжите,
Не прячьте в сумасшедший дом.

Но знаю, люди не поверят
В красу мечтательных долин,
И все мечтания измерят
Они на малый свой аршин.

Незатухающий интерес Сологуба к личности Шекспира сказался в стихотворении «И вкривь и вкось толкуем мы...» (1889), в котором содержится отклик на обсуждавшийся в печати злободневный «шекспировский вопрос»:

И вкривь и вкось толкуем часто мы,
Суждений много очень диких:
«Шекспир, Бэкон — великие умы!»
А что мы знаем о великих?

Что нам сквозь пыль столетий сберегли
Их славы жалкие потомки?
Слова и сплетни к нам едва дошли, —
Их жизни хрупкие обломки⁸.

В 1856 г. Делия Бэкон выдвинула гипотезу, согласно которой подлинным автором пьес У. Шекспира был английский философ Фрэнсис Бэкон (1561–1626). Гипотеза была рассмотрена в переведенной на русский язык книге немецкого шекспироведа Макса Коха «Шекспир: жизнь и деятельность его» (М., 1888), в популяризаторской монографии историка литературы В.В. Чуйко «Шекспир, его жизнь и произведения» (СПб., 1889) и др. Из текста стихотворения явствует, что Сологуб был знаком с историей вопроса.

В 1870–1880-е гг. в русском образованном обществе отмечается возрастание интереса к Шекспиру, что отчасти было связано с набиравшим вес отечественным шекспироведением (хотя и носившим, по определению Ю.Д. Левина, «кастовый», академический характер⁹). К началу 1870-х «английский драматург постепенно становится хрестоматийным автором»¹⁰.

В этой связи шекспировская рецепция в творчестве символистов видится более чем закономерной, именно на это время пришлось годы детства и отрочества писателей, вошедших в литературу в конце XIX в. и на рубеже веков. Те же «страсти по Шекспиру», что и юный Сологуб, переживали его будущие соратники, например, младший современник А. Блок, декламировавший «Гамлета» и выступавший в шекспировских постановках в домашнем театре¹¹.

Примечательно, что в статье Н. Минского «Старинный спор» (1884), первом манифесте русского символизма, в споре о сущности искусства Шекспир становится своего рода козырной картой: «*Ньютон, Кеплер и Дарвин, объяснившие нам законы, по которым движутся миры, и развивается жизнь, сами не создали ни одной пылинки. Между тем Рафаэль и Шекспир, не открыв ни одного точного закона природы, создали каждый по новому человечеству*»¹².

В книжном собрании Сологуба Шекспир был представлен целым рядом изданий, в их числе: Полное собрание сочинений в пяти томах, выпущенное под редакцией С.А. Венгерова в серии «Библиотека великих писателей» (СПб.: Брокгауз и Евфрон, 1902–1904), ранние издания («Гамлет» (1811) в переводе С.И. Висковатова и др.), работы о Шекспире¹³.

Последний раздел Сологуб пополнял на протяжении всей жизни. Среди позднейших приобретений — труд В.К. Миллера «Драматический театр эпохи Шекспира» (Л.: Academia, 1925)¹⁴ и книга Ф. Шипулинского «Шекспир Рэтленд» (М.: Госиздат, 1924)¹⁵, посвященная все тому же вопросу об авторстве и «маске», который продолжал интересовать писателя и в 1920-х гг.

На экземпляре книги Шипулинского сохранились владельческие пометы — подчеркивания карандашом. На с. 71: «С Рэтлендом мистическая тайна, окружавшая личность Шекспира, впервые перестает быть загадкой, оказывается хорошо знакомой нам политической конспирацией, сбившей с толку не только елисаветинскую полицию, но и грядущие поколения» (курсивом выделено подчеркивание); на с. 94 подчеркнут весь абзац: «Так начинается поразительная серия совпадений местопребывания Рэтленда с местом действия написанных в то же время пьес Уильяма Шекспира»; на с. 96 подчеркнута фраза (о пьесах, написанных в Италии): «эти пьесы носят на себе целый ряд и других автобиографических отпечатков».

Процитированные выше ранние стихотворения Сологуба можно отнести к латентному «шекспировскому тексту», поскольку при жизни автора они не печатались и рассылкам в периодические издания не подлежали¹⁶ (вероятно, поэт отнес их к *Juvenilia*). Оба текста были опубликованы не так давно¹⁷.

Сонет «Мудрец мучительный Шакеспear...» (24 июля 1913), повторяющий форму шекспировского сонета (4+4+4+2), можно с полным основанием назвать «шекспировским текстом», причем по значению — центральным в творчестве Сологуба. При его жизни стихотворение печаталось дважды — в юбилейном альманахе издательства «Гриф» (М., 1913. С. 152)¹⁸ и в Собрании сочинений в 20 томах (Т. XVII. Очарования земли. СПб.: Сирин, 1913. С. 236). Сонет написан в преддверии празднования 350-летия со дня рождения Шекспира (отмечался 23 апреля 1914 г.) и, возможно, был приурочен к этой дате.

Спустя почти два десятилетия Сологуб вновь вернулся к теме раннего стихотворения «Настала светлая минута...». Посредством шекспировских образов поэт воссоздает картину творческого процесса, еще более мучительного, чем в юности:

Мудрец мучительный Шакеспear,
Ни одному не верил ты обману.
Макбету, Гамлету и Калибану.
Во мне зажег ты яростный пожар,

И я живу, как встарь король Леар.
Лукавых дочерей моих, Регану
И Гонерилью, наделять я стану,
Корделии отвергнув верный дар.

В мое, труду послушливое тело,
Толпу твоих героев я вовлек,
И обманусь, доверчивый Отелло,
И побледнею, мстительный Шейлок,

И буду ждать последнего удара,
Склонясь над вымыслом Шакеспeara¹⁹.

В контексте этого лирического признания дополнительную автобиографическую и эстетическую мотивацию получает реплика Сологуба, записанная в 1926 г. Е.Я. Данько: «А ведь большому писателю всегда приходится протащить своих героев через себя. И Шекспир протащил через себя Лира, и я, конечно, протащил через себя Передонова»²⁰.

Сонет прочитывается как поэтическая декларация, утверждающая прерогативу искусства и художника — Творца новых миров, созидającego из «куска жизни, грубой и бедной» нетленные образы — «сладостную легенду». В сжатой образной форме Сологуб выразил свое эстетическое credo, составившее главное содержание его программной лекции «Искусство наших дней», с которой в сезон 1913–1914 гг. он выступил в 39 городах России: «...кто же станет спорить против того, что мы гораздо лучше знаем Гамлета или Фальстафа, чем любого из наших знакомых? <...> Вот они-то и есть наши истинные знакомые и друзья, все эти люди, вышедшие из творческой фантазии. Они только и живут на земле, а не мы. Они-то и есть настоящие, подлинные люди, истинное, неумирающее население нашей планеты, прирожденные властители наших душ, хозяева нашей земли. Слова их впелись в ткань нашей речи, мысли их овладели нашим мозгом, чувства их воцарились в нашей душе. <...> Мы перед ними — только бледные тени, как видения кинематографа»²¹.

Восхищение перед гением Шекспира Сологуб сохранил до конца дней. В позднейшие годы он прокламировал его творения как недостижимый идеал и неиссякаемый источник нового творчества, причисляя создателя к величайшим творцам всех эпох и народов (рядом с ним ставил Пушкина и Достоевского, нередко дополнял этот ряд именами Сервантеса, Данте и Гете, реже — других классиков). «Великий, — утверждал Сологуб, — вот что: ты можешь взять любую точку, но с этой точки должен быть точно и ясно виден весь мир, правильная его плоскость и правильный его разрез. Как в аналитической геометрии, верная плоскость. Это было у Пушкина, Шекспира, Данте, Достоевского. Поэтому подлинно великое искусство всегда научно — в духе своем»²² и т.д.

Шекспиромания Сологуба просматривается и в полуиронических суждениях (1925–1926), например, в записи В.В. Смиренского: «Какие бы хорошие статьи обо мне ни писали — я доволен, если меня считают ниже Шекспира»; «Как ни пиши, а лучше Шекспира — не напишешь. Писать же хуже, чем он — нет смысла. Что же делать? Ложись, да помирай»; «Вся наша русская литература — сплошной плагиат. А если бы это было не так: у нас не было бы великих поэтов, точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, — всегда работали на чужих материалах»²³.

В записи П.Н. Медведева:

«Три типа писателей:

1. Потребляющие растительную пищу, травоядные, наивные.

2. Полухищники — Золя.

3. Настоящие хищники с острыми зубами, питающиеся мясом двух первых категорий художников — Пушкин, Шекспир, Достоевский»²⁴.

В продолжение многих лет мечтавший создать современный текст-миф на основе романа Достоевского или драмы Шекспира, Сологуб, наконец, в 1927 г. попытался исполнить задуманное²⁵. В эпоху пролеткульта он остался верным «заветам символизма»: «...есть две области истинного искусства, — вернее две задачи, часто сливающиеся в одном произведении: воссоздание древнего мифа и творение нового мифа»²⁶.

Перелицовка пьесы Шекспира из комедии в трагедию, в чем естественно заподозрить характерную для манеры писателя «игру» с текстом-источником, в данном случае имела дополнительную мотивацию — трагический репертуар отвечал запросам времени. Пьесы Шекспира и Шиллера составили основу программы Реперткома, разработанную Театральным отделом НАРКОМПРОСА (отдел, возглавленный с А.В. Луначарским, был образован в январе 1918 года)²⁷.

В статье «Наблюдения и мечты о театре», напечатанной в первом номере «Русской мысли» за 1918 г., Сологуб формулировал: «Театр переживает теперь особо благоприятное время, когда налицо есть все условия для создания высоких произведений искусства. Душа человека потрясена великими катастрофами и готова к восприятию впечатлений истинного искусства, к переживанию трагического очищения. <...> Элементы трагедии даны самую жизнью».²⁸ Эти же мысли он высказывал и позднее. Л.И. Аверьянова, участница кружка неоклассиков, собиравшегося на квартире у Сологуба (1925–1926), зафиксировала его реплику: «“большой формой” для драматургии, пожалуй, явится историческая хроника, наподобие Шекспировой»²⁹.

Из плана «Близнецов» следует, что Сологуб намеревался написать трагедию о последствиях катастрофы 1917 г. и братоубийственной Гражданской войны. Авторская мысль предельно ясно выражена в диалоге героев — матери близнецов и невестки: 1917 год был трагической ошибкой, которая привела Россию к катастрофе.

Мы все недалеко ушли от зверя,
Но грех наш первородный, эту злобу,
Мы подавляем долгом и законом.
Они же для победы разнуздали
Все страсти.
— Чтобы новый мир построить,
Разрушить надо старый.
— Пусть разрушат,
А что построят?

Финал драмы, по замыслу Сологуба, должен был быть выдержан в духе шекспировских трагедий и исторических хроник. Братья-близнецы — коммунист Андрей и офицер Белой армии Григорий — расстреляны, мать покончила с собой. Следуя традиции русских переводов Шекспира, Сологуб воспользовался нерифмованным 5-ст. ямбом, который эвфонически ассоциировался с высокой трагедией, настраивая на тему рока и возмездия.

Приступая к работе в 1927 г., писатель не мог не сознавать, что его драма о судьбе России останется ненаписанной, и не только по причине истощения жизненных сил, болезни, которая приковала его к постели и доставляла тяжкие страдания (вследствие миокардита и атеросклероза Сологуб страдал сердечной, почечной и легочной недостаточностью). При власти «туполобых» (так он называл большевистских властителей)³⁰ и в той трактовке, которая заложена в плане «Близнецов», пьеса не могла быть опубликованной и тем более поставленной на сцене, ей суждено было остаться внутренним текстом автора, как, впрочем, и другим его творческим замыслам 1920-х гг.³¹

Тем не менее, намерение писателя создать «историческую хронику» из эпохи Гражданской войны — «новый миф» на основе драмы Шекспира — позволяет эксплицировать в его творчестве последний «знак» «шекспировского текста», весьма показательного с точки зрения эстетики и культуры русского символизма.

План неосуществленной драмы Ф. Сологуба «Близнецы» и стихотворный фрагмент из нее воспроизводятся по автографу: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 539а. Л. 5–8 об.

[Карандашом]
Шекспир.
Комедия ошибок.

Близнецы. Драма

Два брата совершенно похожи один на другого.

Попытка их разметить в раннем детстве приводила к положениям,

комичным для отца и других,
 трагикомичным для матери.
 По мере их роста усиливается для матери драматичность
 положения.
 Отец иногда призадумывается.
 Мать пытается отметить.
 Прижигание лупою младшего.
 Для близнецов их сходство становится источником
 трагичных положений
 и драматических переживаний.
 Невозможность отчетливо определить свою отдельность.
 Всегда надо быть не
 самим собою (Андрей, Григорий, господин своей
 судьбы), а
 братом (товарищем, тенью другого).
 Это усугубляется большим сходством характеров.
 Попытки, все более сознательные, и всегда мало-успешные,
 выработать свою личность, приобрести свои привычки, ма-
 неры, взгляды.
 Таясь один от другого, и в этом приходят к одному.
 Это ведет к неправильным отношениям:
 Любовь одного к другому спорит с досадою и раздражением.
 Высокий строй души подавляет низкие страсти.
 Ссоры и примирения.
 Попытки выработать сообща две отдельные личности.
 Влюбленность в одну.
 Борьба страстей и великодуший.
 Затруднения невесты.
 Ее выбор, Андрей.
 Долгая душевная борьба в отвергнутом, и самообвинения
 победившего.
 Решительная попытка разделить личности.
 Второй находит невесту, женится на ней.
 Скоро возникает новая борьба:
 Андрей влюбляется в жену Григория,
 Григорий продолжает любить жену Андрея.
 Все это
 и завязывается туго,
 и развязывается быстро
 Гражданскою войною.
 Андрей — коммунист.

Григорий — монархист.
Определились случайно,
из противоречия один другому,
основанного на недоразумении:
приблизительное понимание случайно сказанных слов,
и перекрестные убеждения жен.
Жены их — подруги, но не близнецы, они избавлены от
этого бремени безличности, и потому, не столько по
взглядам сознательным, сколько по усвоенным в семьях
(не от родителей, а от дедов — и здесь побочная нить
расхождений), по симпатиям, знакомствам, связям,
жена Андрея — монархистка,
жена Григория — коммунистка.
Они начинают разлад эмоциональными действиями и
словами, и, по чувству противоречия, доводят свои
симпатии до степени убежденности.
Григорий бежит к белым.
Андрей усердно работает, и достигает высокого положения.
Жена-монархистка сохраняет верность; хотя бежала
за границу, но не сходится с Григорием.
Но его первая любовь побеждает, тем более что узнали:
Его жена немедленно сошлась с Андреем.
Белые разбиты.
Григорий скрывается.
Встреча с комиссаром, знающим Андрея.
Тот принимает его за Андрея.
Возвратясь в Москву, рассказывает.
Андрей арестован: он, будто бы, втерся в партию для
шпионства, а настоящий коммунист — на юге.
Мать, думая, что это, действительно, Григорий
(Андрей подделал марку); и не зная о судьбе
Григория (следователь скрывает), убеждает суд, что это —
Андрей.
По приказу из центра на юге арестован и расстрелян Григорий.
В это время мать убеждается в том, что марка подделана, и
что Андрей знал, где брат.
Негодование: Андрей не попытался спасти брата,
завладел его женою,
обманул мать,
заявляет, что она умышленно спасала Григория.
Андрей расстрелян, как Григорий.

Мать застрелилась.

26 янв. (8 февр.) 1926³²

— Но как они похожи друг на друга!

— А для меня какая в этом мука!

В один родились день, и от союза

Вернейшего, нежнейшего на свете.

Избыточной любви не сладок плод.

— А я хвалить обоих не устала б.

— Мое понять вам очень трудно горе.

Да оба хороши. Когда бы каждый

Был сам собой! И лучше бы они

Кутили были, шулера и моты,

Один гусар, другой бы адвокат

Иль журналист, писатель-прощелыга,

Напыщенный, с косматой бородой

И вечно полупьяный. Пусть бы каждый

Мне наносил такие оскорбления,

Чтоб вся душа измучилась тоскою, —

Другой пришел бы, пьяненький, и брата

Дразня, меня утешил бы, хотя бы

Циничными, бесстыдными словами, —

Все было б лучше той безмолвной драмы,

Что предо мной проходит год за годом.

Дурного мало в них. В обоих равны

Их совершенства. Оба благородны

И чувством, и умом. Один другого

Сердечно любят. И страдают оба

— Но почему же?

— Быть всегда мне братом,

Товарищем и тенью! Своего

Не вознести единственного лика,

Не схожего ни с чьим. И день настанет,

Появится такая же девица,

Как вы, красивая, с таким же милым,

Наивно-любопытным взором. Оба, —

Я чувствую, что будет не иначе,

Не мне не знать! — одну и ту же вдруг

Они полюбят. Сколько будет муки,

И мне, и сыновьям, и ей, невинной

Ни в чем.

— Боюсь, что это совершилось.

Простите, буду с вами откровенна,
Хоть стыдно мне, — но ваше горе к сердцу
Мне подошло, и я молчать не смею.
Теперь я поняла, какое горе
Несу вам я, улыбчивая дура,
К словам любви прислушавшись некстати.
Простите, — я не знала, как вам больно,
И как потом еще больнее будет.
Вот начала, да и сама не знаю,
Не замолчать ли?

— Милая, скажите,
Не бойтесь, не стыдитесь, все скажите,
Нам с вами легче будет, чем таиться
И ждать. Ведь вы ни в чем не виноваты.
26 янв. (8 февр.) <19>27

— Исправить надо мне мою ошибку,
Бежать отсюда, там его искать.
Ах, помоги мне, помоги мне, мама.
— Но перейти границу нашу трудно,
И дорого, да и опасно очень.
— Что из того, что трудно! Все возможно
Стерпеть. За протопопом Аввакумом
Пошла жена, и что она терпела!
Все времена и все народы могут
Назвать таких простых и скромных женщин,
Презревших тягости, и скорбь, и муки,
И даже смерть. И что же им давало
Такую силу? Лишь одно словечко,
Простое, краткое, его ты знаешь.
— Не говори. Все знаю. Слов не надо.
Но может быть, он скоро возвратится.
Не лучше ль подождать, хотя немного?
— Он там теперь один. О нет, со мною.
Приедет он, когда мы победим.
Тогда его я разлучила с братом.
Из-за меня он эту взял жену,
И вот она теперь пошла к Андрею,
Забыв свой долг, спокойно и свободно,
Обманчивой мечтою увлекаясь,
Но и давно ему совсем чужая,

Чужим ему овечья бредом,
Извлекшая из глубины сокрытой
Все то жестокое, что в каждом есть.
Мы все недалеко ушли от зверя,
Но грех наш первородный, эту злобу,
Мы подавляем долгом и законом.
Они же для победы разнуздали
Все страсти.

— Чтобы новый мир построить,
Разрушить надо старый.

— Пусть разрушат,
А что построят? Этого строенья
Григорий не приемлет. Баррикада
Высокая меж братьями возникла.
Моя судьба, мой выбор — не с Андреем.
— Но не сама ль ты выбрала Андрея?
— Чем чаще это мне напоминают,
Тем для меня яснее правда сердца.
Когда спокойно жизнь текла, казалось,
Что все как следует: жена и муж
И дети, все на месте. Сердце дремлет.
Но вот гроза, и молнии сверкают,
И в их мгновенном блеске все предстанет
Не в тусклом повседневном одеянии,
А в облике неожиданной, яркой правды.
30 янв. (12 ф <евр. >) <19>27

¹ Приходько И.С. Шекспир Александра Блока // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 139–145.

² Черносвитова О.Н. Материалы к биографии Федора Сологуба / вступ. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб: Стихи. Мемуары. Документы / под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: НЛЮ, 1997. С. 239–240.

³ Павел Медведев о Федоре Сологубе / публ. и вступ. заметка Ю.П. Медведева и Д.А. Медведевой; прим. М.М. Павловой // Звезда. 2013. № 7. С. 109. Драм. У. Шекспира в переводе Александра Васильевича Дружинина (1824–1864) неоднократно переиздавались, «Король Лир» в его переводе впервые был опубликован в журнале «Современник» (1856. № 12).

⁴ О переложениях из Шекспира, выполненных Сологубом в долитературный период, см.: *Павлова М.М.* Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба: Первая рабочая тетрадь. Неизвестные стихотворения 1877–1890-х гг. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 447.

⁵ *Черновитова О.Н.* Материалы к биографии Федора Сологуба. С. 252.

⁶ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 539а. Л. 96.

⁷ *Сологуб Федор.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Наука, 2012. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892. С. 246–248. Впервые опубли.: *Сологуб Федор.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1979. С. 84. (Библиотека поэта. Большая серия). В 1885–1889 гг. Сологуб служил учителем в Великолукском городском училище.

⁸ *Сологуб Федор.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2012. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1877–1892. С. 454. Впервые опубли.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 286.

⁹ См. об этом: *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. С. 222.

¹⁰ Там же. С. 220.

¹¹ *Приходько И.С.* Указ. соч. С. 139.

¹² *Минц З.Г.* Статья «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды. В 3 кн. СПб.: Искусство-СПБ., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 158.

¹³ См.: *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба (материалы к описанию) // Неизданный Федор Сологуб. С. 435–521; *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Описание // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 184 (№№ 70, 83, 456–457, 2187–2189, 2202, 2214). *Филичева В.В.* Дополнение к описанию библиотеки Ф. Сологуба // Федор Сологуб: разыскания и материалы / под ред. М.М. Павловой. М.: НЛО, 2016. С. 710–732.

¹⁴ *Филичева В.В.* Дополнение к описанию библиотеки Ф. Сологуба. С. 719. Библиотека Пушкинского Дома, шифр: 1939к/3367.

¹⁵ *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Описание. № 2214. Библиотека Пушкинского Дома, шифр: ИРЛИ 85.1/15. Пометы Сологуба: с. 71, 94, 96.

¹⁶ Сведения о рассылках поэтических текстов содержатся в авторской библиографической картотеке: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 544–545.

¹⁷ См. примеч. 6 и 8.

¹⁸ В 1913 г. издательство С.А. Соколова «Гриф» отмечало свое десятилетие. Соколов просил Сологуба прислать стихи для юбилейного выпуска альманаха издательства. См.: Письма С.А. Соколова и Л.Д. Рындиной к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской (1904–1915) / вступ. статья, подгот. текста и комментарии Н.А. Богомолова // Федор Сологуб: разыскания и материалы. С. 198–199 (письма от 23 сентября, 29 сентября и 27 октября 1913).

¹⁹ *Шакесpear* — стилизация архаических транскрипций, употреблявшихся в России в XVIII в. (калька англ. Shakespeare). Упоминаются герои пьес Шекспира: *Калибан* — персонаж драмы «Буря», антагонист мудреца

Просперо, злобный невежественный дикарь; *Король Лир* (Leag), или Лир, — герой одноименной трагедии, отдавший королевство лицемерным дочерям *Гонерилье* и *Регане*, отвергший преданно любившую его младшую дочь *Корделию*. *Шейлок* — один из главных персонажей драмы «Венецианский купец», еврей-ростовщик.

²⁰ *Данько Е.Я.* Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / вступ. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // *Лица: биографический альманах*. Вып. 1. М.; СПб.: Феникс, 1992. С. 211.

²¹ *Сологуб Федор.* Искусство наших дней / подгот. текста, вступ. статья, коммент. Т.В. Мисникевич // *Литературные манифесты и декларации русского модернизма*. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. С. 215. Впервые: *Русская мысль*. 1915. № 12. Отд. II. С. 35–62.

²² Павел Медведев о Федоре Сологубе. С. 111.

²³ *Смиренский В. В.* Воспоминания о Федоре Сологубе / вступ. статья, публ. и коммент. И.С. Тимченко // *Неизданный Федор Сологуб*. С. 401, 406, 405.

²⁴ Павел Медведев о Федоре Сологубе. С. 111.

²⁵ Возможно, замысел был инициирован постановкой на сцене Большого драматического театра комедии Плавта «Близнецы» (Шекспир заимствовал сюжет у Плавта, положив его в основу «Комедии ошибок»); постановка К.П. Хохлова, художественное оформление — В.М. Ходасевич, музыка — М.А. Кузьмина, премьера состоялась 29 сентября 1923 г. В 1927 г. комедию Плавта «Менехмы» («Близнецы») планировал ставить С.Э. Радлов (в своем переводе) в Театральной лаборатории Государственного института истории искусств. Постановка была осуществлена в 1928 г., уже после смерти Сологуба, однако он мог слышать о готовящемся спектакле.

²⁶ *Сологуб Федор.* Наблюдения и мечты о театре // *Русская мысль*. 1918. № 1. Отд. II. С. 15.

²⁷ См.: Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО НАРКОМ-ПРОСА. Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензии Блока / предисловие и публикация Е.В. Ивановой // *Литературное наследство*. Т. 92. Александр Блок: новые материалы и исследования. Кн. 5. М., 1993. С. 134–224.

²⁸ *Сологуб Федор.* Наблюдения и мечты о театре. С. 1.

²⁹ *Аверьянова-Дидерихс Л.И.* Запись о «вторнике» «неоклассиков» 16 ноября 1926 г. / публ. М. М. Павловой // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 559. Исторические хроники Шекспира: «Генрих VI», «Ричард III», «Ричард II», Генрих IV», «Генрих V».

³⁰ *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки / вступ. статья, сост. В.Г. Белоуса, коммент. В.Г. Белоуса, А.В. Лаврова, Я.В. Леонтьева. М.: НЛО, 2000. С. 44.

³¹ В числе невоплощенных поздних замыслов Сологуба — романы «Богдыхан» (1918), «Опостен» (1924–1926), «Индукция» (1927) и др. Подробнее см. в наших публикациях: *Павлова М.М.* О двух неизвестных памфлетах Ф. Сологуба «Богдыхан» и / или «Китайская республика равных» // *Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации. Материалы IV международной научной конференции* / сост. М.М. Павловой. СПб.: ИПК «Коста», 2010. С. 330–342; *Сологуб Ф.* Тетрадь последнего

лета // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005–2006 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 1010–1012; Из поздних замыслов Федора Сологуба: фрагмент романа «Опостен» (1925–1926) // На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО, 2009. С. 506–517.

³² Вероятно, описка в годе, должно быть: 1927.

**«Удельный вес» стиха:
Вяч. Иванов и Микеланджело**

В статье предлагаются новые аспекты рассмотрения рецепции Вяч. Ивановым творчества Микеланджело. Общепризнанным является факт влияния итальянского художника на становление философско-эстетических взглядов Иванова и мифологемы Диотимы, связанной с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Хорошо изучена история переложения сонетов Буонарроти, в меньшей степени — «следы» микеланджеловского присутствия в символистском дискурсе поэта, которые модифицировались на разных этапах его творчества: от антиномизма семантической «материи» стиха и неоплатонической созерцательности — через включение в концепцию «реалистического символизма» идеи эйдетического прозрения художника в сущность вещей — к позднему учению Иванова о *forma formans* и *forma formata*. На основе анализа экфрасиса в раннем стихотворении “Il gigante”, а также переписки Иванова с О. Шор можно сделать вывод о типологической близости философских (неоплатонических) интуиций двух художников и значимости скульптурных и поэтических созданий Микеланджело для «статуарной» поэтики символиста.

Ключевые слова: Микеланджело, Вяч. Иванов, экфрасис, антиномизм, неоплатонизм.

В современной науке сюжет «Вячеслав Иванов и Микеланджело» не является новым, но сами «герои» настолько сложны и противоречивы, что говорить об исчерпанности темы не приходится. Микеланджело, несомненно, входил в плеяду «звезд», направлявших мысль поэта и теоретика символизма с самого раннего периода. Любовь к искусству итальянского Кватроченто в целом и сугубый интерес к Данте и Микеланджело, для которого автор «Божественной комедии» также был высочайшим авторитетом, — мощные источники становления философско-эстетических взглядов Иванова и его жизнетворческого дионисийского мифа.

Последнее подтверждается очень ранними свидетельствами самого Иванова. Впервые попав во Флоренцию («город Данта, которого я обожаю... И город Микель-Анджело»¹), он пишет И.М. Гревсу 11/23 августа 1894 г. о том, что сразу же отправился смотреть сакрестию (Sagrestia Nuova) — знаменитую усыпальницу Медичи работы флорентийского художника. По странному совпадению, в этом же письме он настоятельно просит своего друга сообщить адрес Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, которая вскоре станет его «менадой» и «сивиллой».

Глубокое духовное потрясение, испытанное Ивановым при обращении к фигурам итальянского Возрождения: Боттичелли, Рафаэлю, Леонардо да Винчи и особенно Микеланджело², — идет рука об руку с впервые переживаемой экстатической любовью. Восхищаясь трагическим гением Микеланджело, поэт проецирует монументальные образы его сивилл на любимую женщину, наполняя «плотью и кровью» сопряженный с нею дионисийский миф³. Не случайно на известном портрете работы Маргариты Сабашниковой, которую поражала «микеланджеловская тяжеловесность»⁴ в облике Лидии, она «вся порыв и одновременно статика ренессансного облика Дельфийской Сивиллы»⁵.

Значение Микеланджело раскрывается в первой книге лирики «Кормчие звезды» (1902). Эпиграфом к программному стихотворению «Творчество», вдохновленному фреской Буонарроти «Сотворение Адама», являются слова, по преданию, обращенные к статуе Моисея ее создателем: “Ricordati che vivi, e cammina” («Вспомни же, что ты жив, — и двигайся!»). Идея теургической мечты художника о преображении природы прямо связывается с итальянским скульптором, названным «уз разрешителем», который «ударом творческого гнева» демиургически оживляет мрамор. В максимально высоких по пафосу и вполне ренессансных по интенции заключительных строках ликующе звучит прославление гения человека и возможностей творческой воли, благодаря которой косная материя должна быть изменена духовным началом:

Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано
Обетование Природы!
Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!⁶

Попыткой создать словесные образы и символы, которые экфрастически воспроизводили бы живописные и пластические изображения итальянских мастеров в духе «типично ренессансной затеи»⁷, стали «Итальянские сонеты» (1890-е), также входящие в «Кормчие звезды». Два из них посвящены произведениям Микеланджело: “Il gigante” — о статуе Давида на площади Синьории во Флоренции (мы вернемся к нему позже) и «Сикстинская капелла». В последнем впервые в русской поэзии представлено описание Сикстины: здесь последовательно предстают фрески «Сотворение Солнца и Луны», «Сотворение Адама»,

«Пророки», «Сивиллы», «Предки Христовы», «Страшный суд». А.Б. Шишкин, подробно проанализировавший сонет, считает, что творения Микеланджело открывают Иванову «вечные идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь»; вывод о том, что в стихах «пластика живописных абстракций выглядит полупрозрачными воплощенными эйдосами»⁸, по всей видимости, можно понять в неоплатоническом ключе. По мнению же Г. Бобилевич, Микеланджело для Иванова — это «символ непобедимой творческой энергии, олицетворение дионисийского типа художника», трагического по сути, выражающего «языческий культ плоти, крайнюю форму ренессансного индивидуализма, неумолимое преклонение перед мощью божества»⁹ и по родословной, несомненно, ницшеанского.

Обращаясь к проблеме влияния творчества Микеланджело на философско-эстетическую мысль Вяч. Иванова, исследователи справедливо определяют несколько ключевых тем. Во-первых, это теургичность искусства, о чем уже говорилось выше. Во-вторых, это идея неприятия мира, связываемая в одноименной статье 1906 г. с «мистическим анархизмом»¹⁰. В ней, в частности, «Страшный суд» Микеланджело трактуется в духе «мистического энергетизма» и системы ветхозаветной символики как «пламенная стихия священного, пророческого гнева», как «непримиримое Нет» миру, без надежды на «святое Да»¹¹. Трагическому бунтарству этого шедевра здесь противопоставлена «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. В ней Иванов видит «тип неприятия мира в категории любви, которая антиномически говорит ему: “любовно приемлю”, и тем преобразует его в мир должный, желанный, прекрасный и истинный»¹².

Особенно интересно, что этот пассаж заканчивается прозаическим пересказом и прямой автоцитатой из приведенного выше финала стихотворения «Творчество», в контексте которого она относилась к художнику-теургу микеланджеловского типа. При этом Иванов опускает строчки с призывом к Прометиаду «держась», что сразу же снижает дерзновенно-титанический пафос и усиливает христиански-«умиленную» тональность [Т. 3. С. 86]. Но, тем не менее, по-прежнему остается в силе «напечатление» художником своего «идеала богоявленного» на лице земли, некоторая проекция идеального представления на земное бытие, условно говоря — накладывание воли гения на реальность вещей.

В предлагаемой Ивановым интерпретации можно увидеть подразумеваемое противопоставление эстетических новшеств двух

художников, раскрывающее их разное отношение к плоти, к материи. У Микеланджело герои мучительно противоречивые, бесконечно и безысходно страдающие, резко выделенные из любого пространства (как скульптурного, так и живописного). У Леонардо они гармоничные, тонко исчезающие в окружающем воздухе фигуры (принцип *sfumato*). По-видимому, Иванову этого периода становится ближе последний, и в этом изменении отношения к Микеланджело он близок к Гёте, который в конце концов отшатнулся от монументального титанизма великого флорентийца.

Еще одним важным поворотом сюжета является рецепция идей Буонарроти в ивановской концепции «реалистического символизма», построенного на принципе «верности вещам», «принципе наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости» [Т. 2. С. 538]. В статье «О границах искусства» (1913) теория «ознаменательного» творчества прямо опирается на первый катрен широко известного CLI сонета Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcun concetto», который приводится Ивановым в оригинале и перелагается прозой: «Наилучший художник не имеет такого замысла, какого не вместила бы в пределы своей поверхности любая единственная глыба мрамора, и лишь до граней этого мрамора достигает рука, водимая гением» [Т. 2. С. 635].

Нельзя не согласиться с тем, что «микеланджеловская формула оказывается прямым истоком» самой известной ивановской концепции «реалистического символизма», однако вытекающее из этого тезиса следствие о том, что теория познания и творчества у Иванова «непосредственно продолжает платонический извод Микеланджело»¹³, необходимо, как видится, уточнить: не собственно платонический, а неоплатонический. Понимание рождения красоты как высвобождения эйдоса из меона — по аналогии с работой скульптура, который, отсекая лишнее, извлекает форму из непокорного камня, — это мысль Плотина¹⁴, получившая широкое хождение среди гуманистов Возрождения. Согласно мнению Э. Панофского, Микеланджело среди всех своих современников был единственным, кто воспринял неоплатонизм не в отдельных его аспектах, а целиком и полностью, причем даже не как убедительную философскую систему, а как метафизическое обоснование своего «я»¹⁵. В отличие от автора сонета о глыбе мрамора и художнике, поэта-символиста привлекает в первую очередь аспект прозрения гения в эйдетическую сущность вещей, а не вся философская система неоплатонизма и уж

тем более не метафизика человеческого существования. Впрочем, это вопрос достаточно сложный.

У раннего Иванова, несомненно, можно найти неоплатонические мотивы: понимание жизни как тюрьмы, воплощения и становления как неизбывного страдания (особенно показательно в этом смысле стихотворение «Воплощение»), познания как восхождения к истинному свету и т. д. Впрочем, в поздний период сам поэт оспаривал свою приверженность неоплатонизму, как и его ближайшая единомышленница Ольга Шор. В письме к ее кузену, Е.Д. Шору, который, пытаясь реконструировать мировоззрение поэта на основе ряда работ, пришел к аналогичным выводам об их неоплатонической основе, поэт категорически отказался от такой классификации, выдвигая на первый план свое христианское мировоззрение¹⁶. Некоторая неясность в отношении к ренессансному изводу неоплатонизма проявляется и в парадоксальной, на первый взгляд, оценке Возрождения, которое трактовалось Ивановым в том же сборнике «По звездам» (1909) в духе «преобразовательного», «идеалистического», индивидуалистического искусства, противопоставленного искусству «ознаменательному», доренессансному.

Исследователями намечена и четвертая важная сфера, продуктивная для сопоставления Иванова и Микеланджело, — принципиально значимое для поздних работ поэта учение о форме. Рассматривая понятие внутренней формы в «Мыслях о поэзии» (1939) и “*Forma formans e forma formata*” (1947), М. Гидини делает вывод об экстенсивном расширении смыслового объема термина. Иванов распространяет его действенность «из сферы искусства на сферу личности», видит его как основной принцип, фундирующий «сокровенный состав личности»¹⁷. В статье «Лермонтов» (1947) вполне в неоплатоническом ключе «внутренняя форма становится космологическим принципом, связанным с темой Софии и Души мира»¹⁸.

Без сомнения, поздние рассуждения поэта-теоретика весьма интенсивно насыщены неоплатонической терминологией, ближайшим образом восходящей к ренессансным мыслителям. Действительно, в «Мыслях о поэзии» излагается концепция неоплатоников, которую Иванов несколько неопределенно называет «размышлением о природе» «метафизиков эпохи Возрождения» [Т. 3. С. 667]. По аналогии с их «различением понятий: *natura naturans* и *natura naturata*» поэт постулирует двуликую структуру художественной формы: «форму зиждущую — *forma formans* —

и форму созижденную — *forma formata*» [Т. 3. С. 667]. Под первой понимается «образующая» форма *ante rem*, «действенный прообраз творения в мысли творца», под второй — «сотворенная» форма, само произведение, «*res* — в мире вещей». «Зиждущую форму» Иванов комментирует, ссылаясь на Платона. Она, утверждает поэт, «не замысел, понятый как интенция, и даже не замысел как притяженность фантазии», а прежде всего «самостоятельное бытие, определившееся до существенной независимости от самого художника, взывавшая в его “беременной” (по смелому выражению Платона) душе умная сила, безошибочно знающая свои пути и предписывающая материи свой закон необходимого воплощения» [Т. 3. С. 667–668].

В этом рассуждении подразумевается не собственно платоновский образ, а его дальнейшая платиновская рефлексия. Не случайно Иванов сразу же отождествляет *forma formans* с «живой душой и готовым душевным телом изваяния, спящим в мраморной глыбе» [Т. 3. С. 668], повторяя мысль Микеланджело, неоплатоническую по происхождению. Да и в целом, иерархическая взаимообусловленность космологических, эстетических и антропологических уровней бытия через образ «сияния» внутренней формы, постулирование ее энергично-динамического характера как проявления сущности — все говорит о сильных неоплатонических мотивах в творчестве римского отшельника¹⁹.

Уместно напомнить, что статьям 1930-х гг. предшествовал не реализованный до конца проект полного перевода сонетов Микеланджело (было переложено восемь из них), начатый в первые годы эмиграции Вяч. Иванова²⁰. Узнав о его замысле, О. Шор в письме от 19 октября 1925 г. писала поэту: «Какое счастье, что именно Вы переводите М<икель>-А<нджело>. Никому другому не справиться с его неуклюжим, глубокодумным стихом»²¹. Посылая своей корреспондентке переложение XXXIV сонета Микеланджело «Не в темном сердце жизнь любви моей...» (“*La vita del mio amor non è ‘l cor mio...*”) и комментарий к его платонической концепции красоты и любви, в ответном письме от 9 ноября 1925 г. Иванов высказывал пожелание, чтобы О. Шор написала к переводу стихов вводный этюд об итальянском художнике как поэте и объяснила его лирику из «его внешней и внутренней биографии». «Только не называйте его стихов “неуклюжими”, — требует Иванов, — стих М<икель> А<нджело> максимально ловок и гибок в передаче subtilностей его мысли. Он тяжел из-за своего удельного веса»²².

Это высказывание Иванова, давшее заглавие данной статье, можно без особых натяжек считать автохарактеристикой. Общераспространенным является восприятие поэзии самого Иванова как семантически и стилистически усложненной — настолько плотно в ней сопрягаются смысловые массивы и коды различных культур. Пониманию феномена «тяжелого удельного веса» ивановского стиха помогает хрестоматийно известное и глубокое описание его самобытности, принадлежащее С.С. Аверинцеву. Согласно его мнению, поэт стремился к «очертанию слова как единой и неделимой, целостной и отделенной от всего иного монады смысла», которое приглашает и даже принуждает читателя к углубленному размышлению, разрушающему инерцию привычного восприятия поэтического языка. Отсюда — медлительность, тяжелая неторопливость, «густота» поэтической речи, которые достигаются пристрастием к сверхсхемным ударениям и необычным для русского языка накоплениям согласных, особенно на границах слов, а также частым использованием односложных лексем. Все эти черты постулировались Аверинцевым не только как наиболее характерные для поэтики Иванова, но и как значимые для поэтов другой генерации (Мандельштама, Маяковского, Цветаевой)²³.

Любопытно, что в качестве примера веской тяжести оригинального ивановского стиха, создающей «почти навязчивую чувственную конкретность»²⁴, Аверинцев приводит строки из первого терцета сонета “*Il gigante*”, который является экфрастическим описанием знаменитой статуи Давида, соединяющим дескриптивное и интерпретационное начала:

Мыщ мужеских узлы, рук тяжесть необорных,
И выя по главе, и крепость ног упорных... [Т. 1. С. 616]

Во многих художественных экфрасисах Иванова соотношение дескрипции и интерпретации «отражает диалектику видимого и невидимого (духовного)»²⁵, которое в духе эстетики поэта-символиста понимается как прозрение в тайну *res*, в *forma formans* чужого, описываемого произведения. В экфрастическом описании Давида Иванов ощутимо передает свое впечатление от гипертрофированной телесности шедевра Микеланджело, миметически — на фонетическом и морфологическом уровнях — воспроизводя антиномию природной тяжести камня и воли человеческого духа к преображению материи. В этом смысле знаменательна переключка финального призыва («О, верь праще,

Давид!») со словами Микеланджело, обращенными к Моисею, которые Иванов поставил эпиграфом к «Творчеству» (см. выше).

Монументальность и противоречивость Микеланджело, «сверхчеловечества немого иерофанта», становятся символом антиномического напряжения духа и материи, оказавшего серьезное влияние на поэтический язык Иванова, на структуру и плоть его «статуарной» поэзии в целом. Свернутые экфрасисы присутствуют, например, в ранних поэмах «Сфинкс» и «Врата» («Кормчие звезды»), где описание потока страдающих людей явно «помнит» о фреске «Страшный суд»²⁶. Пожалуй, еще важнее то, что микеланджеловские антиномии динамического — статуарного, временного — вечного, телесного — духовного созвучны глубинному конфликту ивановской поэзии — противоречивому соединению «спиритуалистической абстракции» и «семантически отягченной густоты и осязаемости стиха»²⁷.

Формальное изменение поэтики Иванова — от «чувственной техники звука» «Кормчих звезд» к «притихшему, медитативному лиризму» «Нежной тайны» и «опрошенным» произведениям последнего римского периода²⁸ — позволяет провести параллель между «внешней и внутренней биографией» итальянского и русского художников, конечно, при их очевидных различиях, достаточно условную. Микеланджело прошел путь от титанического «неистовства, пусть и сдерживаемого», когда его «contrapposti выражало борьбу природного и духовного», к поздним произведениям, где «эта борьба стихает, потому что духовное одерживает победу»²⁹. Так и Иванов шел от романтизма к герменевтике³⁰, от ранних идей, противоречиво сочетающих отзвуки Ницше и Вл. Соловьева, к христианскому усмирению дионисийских борений.

Изучение трансформации микеланджеловских антиномий на разных этапах творчества поэта — постепенного «опрозрачивания» звуковой плоти стиха и усиления ее семантической антиномичности, сквозь которую просвечивают эйдетические смыслы³¹, — тема, требующая отдельного рассмотрения. На данном этапе мы попытались бегло обозначить «следы» микеланджеловского присутствия в символистском дискурсе Иванова, имея в виду его неоднозначное отношение к эпохе Возрождения, сочетающей поклонение античной культуре, неоплатоническую метафизику, христианское ощущение личности и ренессансный культ художника. В течение долгой жизни поэта оно менялось, в соответствии с чем модифицировались и эти «следы»: от антиномизма фонетико-семантической тяжести материи стиха и нео-

платонически понимаемого восхождения к красоте — через включение в концепцию «реалистического символизма» идеи эйдетического прозрения художника в сущность вещей — к позднему христианско-неоплатоническому учению Иванова о *forma formans* и *forma formata*.

¹ История и поэзия: переписка И.М. Гревса и Вяч. Иванова / изд. текстов, исслед. и коммент. Г.М. Бонгард-Левина, Н.В. Котрелева, Е.В. Ляпутиной. М.: РОССПЭН, 2006. С. 73–75.

² Подробнее см.: *Bobilewicz-Brys G.* Живопись мастеров итальянского Возрождения в творчестве Вячеслава Иванова // *Cahiers du monde russe*. 1994. XXXV (1–2). Janvier–Juin. P. 209–223.

³ В письме к Зиновьевой-Аннибал от 25 декабря 1896 г. Иванов упоминает, что со стен его берлинской комнаты на него смотрят «Декарт и Дарвин, Сивиллы Рафаэля и Микель-Анджело» (отметим весьма необычное сочетание имен) (Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. В 2 т. М.: НЛЮ, 2009. Т. 1. С. 489).

⁴ *Волошина М.* Зеленая змея: история одной жизни. М.: Энигма, 1993. С. 154.

⁵ Об антиномичности динамики и статики, соотнесенной с сочетанием менады и сивиллы в облике центральной героини поэзии Иванова, см. содержательную работу: *Сегал (Рудник) Н.М.* Мифологема Диотимы: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 183–204.

⁶ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. С. 536–537. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

⁷ *Шишкин А.Б.* Вячеслав Иванов и Италия // Русско-итальянский архив. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1997. С. 506.

⁸ *Шишкин А.Б.* Микеланджело в системе идей Вяч. Иванова // Микеланджело. Семь сонетов в переводе Вячеслава Иванова с рис. Г.А.В. Траугот. М.: Майер, 2018. С. 70.

⁹ *Bobilewicz-Brys G.* Op. cit. P. 221.

¹⁰ Подробно об истории создания статьи и исчерпывающие комментарии к ней Г.В. Обатнина и А.Л. Соболева см. в издании: *Иванов Вяч.* По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. В 2 кн. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2018. Кн. 2. С. 194–228.

¹¹ *Иванов Вяч.* По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. В 2 кн. Кн. 1. С. 85.

¹² *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. С. 85. Далее ссылки на это издание приводятся в основном тексте с указанием тома и страницы.

¹³ *Шишкин А.Б.* Микеланджело в системе идей Вяч. Иванова. С. 72, 74–75.

¹⁴ «Обратись в себя и смотри; если ты еще не видишь собственной красоты, уподобясь создателю статуи, который одно отсекает, другое шлифует, одно делает гладким, другое — чистым, пока не придаст лику изваяния красоту; таким образом и ты отсекай чрезмерное, выпрямляй искривленное, темное очищай и делай блестящим и не прекращай “ваять свою статую”» (Епн I, 6, 9) (Плотин. Первая эннеада. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. С. 239).

¹⁵ Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 301.

¹⁶ Сегал Д., Сегал (Рудник) Н. «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник»: Фрагменты переписки В.И. Иванова с Е.Д. Шором // Символ. 2008. № 53–54. С. 341, 379.

¹⁷ «Известно, что для всех неоплатоников движение ипостасей зеркально отражается в духовной жизни индивидуума» (Ghidini M.C. Понятие внутренней формы у Вячеслава Иванова // Cahiers du monde russe. 1994. XXXV (1–2). Janvier–Juin. P. 82).

¹⁸ Ibid. P. 88.

¹⁹ В качестве контраргумента необходимо упомянуть работу В.В. Петрова, в которой анализируются источники статьи Иванова «Forma formans e forma formata», в частности, рассматривается «линия рассуждений о форме, порожденная аристотелевской, томистской и неоплатонической традициями». Автор считает, что, несмотря на текстуальные совпадения статьи Иванова со многими положениями работы Э. Панофского «*Idea*» (1924) и его терминологией, поэт остается чужд неоплатоническим концепциям, придерживаясь «принципиального дуализма». По мнению Петрова, которое мы не разделяем, Иванов был дуалист и эклектик (см.: Петров В.В. Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе «Forma formans и forma formata» // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 2. В печати).

²⁰ См. историю этого переводческого проекта в изд.: Шишкин А.Б. Микеланджело в системе идей Вяч. Иванова. С. 76; а также: Стихотворные переложения из Микеланджело Буонарроти Вяч. Иванова / публ. О.А. Кузнецовой и А.Б. Шишкина // Russica Romana. 1995. Vol. II. P. 261–270.

²¹ Переписка В.И. Иванова с О.А. Шор / предисл. А.А. Кондюриной, публ. А.А. Кондюриной, Л.Н. Ивановой, Д. Риги и А.Б. Шишкина // Русско-итальянский архив. III. Салерно, 2001. С. 204.

²² Там же. С. 210–211.

²³ Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 162, 165.

²⁴ Там же. С. 166.

²⁵ См.: Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — память — инобытие) // Экфрасис в русской литературе: Труды лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: Мик, 2002. С. 62.

²⁶ Экфрастические тексты Иванова соответствуют принципу символической поэзии, сформулированному позже в статье «Мысли о символизме» (1912): «...если я поэт, я умею живописать словом, <...> живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображаемое мною с отчетливой наглядностью виденного» [Т. 2. С. 605].

²⁷ Эткинд Е. Вьючное животное культуры (Об архаическом стиле Вячеслава Иванова) // *Cahiers du monde russe et soviétique*. 1984 (Janvier–Mars). Vol. 25. № 1. P. 16–17.

²⁸ Аверинцев С.С. Вячеслав Иванович Иванов // *Символ*. 2008. № 53–54. С. 13.

²⁹ Панофский Э. Этюды по иконологии. С. 353.

³⁰ См.: Bird R. Символизм Вячеслава Иванова: От Романтики к Герменевтике // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума, Вена 1998. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 1998. С. 99–112.

³¹ См.: Гогтишвили Л.А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гогтишвили Л.А. Непрямое говорение. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 15–103; Она же. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Там же. С. 104–138.

**Крах «идеального союза»,
или «Яркий образ возможного счастья»
(Вяч. Иванов и Л. Зиновьева-Аннибал)¹**

В статье прослеживается эволюция любовного чувства, связавшего В.И. Иванова и Л.Д. Зиновьеву-Аннибал, с момента знакомства и до драматических событий, последовавших после ее кончины. Рассмотрение взаимоотношений супругов проводится в русле возникновения явления, которое С.С. Аверинцев определил как «символистский брак». Раскрывается становление возникшей в результате этих длительных взаимоотношений ивановской концепции новой церкви, где Эрос воплощается в кровь и плоть. Также характеризуется «житейская» реализация теоретических установок, влиявшая и на окружение четы (отношение к детям, к М. Замятниной). Равное внимание уделено творческому взаимодействию супружеской пары и бытовому проявлению их чувств, сохранявших, однако, философский накал.

Ключевые слова: концепция любви, Эрос, новая церковь, феминистские интенции, «символистский брак».

Брак Вяч. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал еще в петербургский период их жизни оброс многочисленными слухами. Сейчас их отношения представляются одним из ярчайших мифов Серебряного века и тем более интересны, что Зиновьева-Аннибал была не просто музой и женой Иванова, но и полноценной участницей интеллектуальной жизни своего времени. Ее называли родоначальницей новой женской литературы, обретшей собственный голос: «...женское тело, женская душа, женская доля почувствованы ею с великой простотой и остротой»². Показательны и слова Блока, сказанные после ее смерти: «дикое порывистое, тревожное», о чем привыкли «говорить утонченно», произнесено Зиновьевой-Аннибал «по-детски дерзостно, по-женски таинственно и просто»³.

Творческая «равноценность» этой супружеской пары в последнее время вызывает все меньше сомнений; она подтверждается их недавно опубликованной перепиской, представляющей собой одновременно и текст культуры, и человеческий документ, запечатлевший потрясающую по силе любовь, когда каждый день разлуки не может быть обозначен иначе, как «день мужества» (такими подзаголовками снабжают супруги отправляемые друг другу послания), который надо прожить, не поддавшись тоске и

отчаянию. Но переписку супругов можно прочесть и как «поединок роковой», где противники меняются местами, наносят ранения и уколы, подыгрывают и наступают, дают друг другу передышку, а потом начинают все сначала. Участники переписки были далеки от совершенства. Но за время их супружества вызрела та концепция любви, которая во многом и прославила их союз, приведя к созданию «новой церкви, где Эрос воплощается в кровь и плоть»⁴. Исследовательница Е. Баркер так характеризует это теоретико-практическое воплощение христианско-дионисийского откровения: «Двое, преодолевшие искушение самодостаточной уединенности, должны были заложить основы будущего царства “Единой”, “Всеобщей” Любви»⁵.

Как известно, Вяч. Иванов вынашивал идею «тройственных союзов», его философская устремленность к целостности проходит под знаком платоновского Эроса и соловьевской трактовки пола; он понимал эротическое единство как познавательное начало философии. А поскольку «Эрос Целого осуществим не в диаде, а в триаде»⁶, это требовало реального «осуществления» исковой «триады», освященной мистической влюбленностью. Любовный треугольник, становясь источником творческого вдохновения, должен был явить собой «материализованную» идею соборности. Зиновьева-Аннибал, казалось бы, полностью разделяла и поддерживала настроения мужа. Сакральный смысл подобного «тройственного союза» отчетливо выражен ею в неоконченном романе «Пламенники»: «Будет мир, подобный миру светлых духов, ликующих каждый своим отдельным ярим порывом. Ярою любовью <...> к одному Солнцу, к одному Богу-Началу; и в той любви сливаются одинокие порывы и возвращаются к Началу-Богу, источнику любви. То — новый мир и новый круговорот любви, и тому я скажу Да и тем Да то будет»⁷.

Как известно, членами этой эротической общины последовательно были поэт Сергей Городецкий и художница, жена Максимилиана Волошина, Маргарита Сабашникова. Но ни тот, ни другая не смогли быть на высоте поставленной задачи — устремленности к высшему. (Попутно заметим, что ни одна из «избранниц» впоследствии не смогла соответствовать утвержденному «канону».) Городецкий оказался по-житейски приземлен, а Маргарита настолько серьезно увлеклась Ивановым, что своей настойчивой влюбленностью не на шутку испугала его, и он поспешил резко отстраниться.

Какую роль во всем этом играла Зиновьева-Аннибал? Ее отношение к Городецкому не выявлено с достаточной отчетливостью. А вот о чувствах к Сабашниковой мы можем судить по об-

ращенным к ней словам, в которых звучит призыв остаться с нею и Ивановым. Однако позже ее чувство к Сабашниковой изменилось: поначалу она «смело и вдохновенно» сближала ее с мужем, однако позднее «страдала и вместе с тем была великодушна, когда они вдвоем удалялись от нее»⁸.

Но разность позиций Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал особенно чувствуется в «исходной точке» — в момент знакомства. Хотя оба они ведут себя, как «заурядные» любовники, терзая друг друга ревностью, обрушивая выполнимые и невыполнимые требования, упрекая в невнимании и грозя «вечной» разлукой, главным было различие в нравственных установках. Иванов позиционирует себя как человека «новой», ницшеанской морали: «...во мне нет вообще чувства добра и зла, а есть только одно фатальное сознание своего однажды навсегда данного я...»⁹. Следует отметить, что в своих любовных отношениях Иванов прибегает к уловкам, характерным для самого ординарного мужчины: получив в 1885 г. гневное письмо от подруги, он не отвечает ни на один из выпадов, а просто переводит разговор в другое русло, резко меняя тон письма — оно становится деловитым («Разлука наша прежде всего обуславливается требованиями нашей деятельности») и официальным («...быть может, я пожертвую для этого [работы. — М.М.] еще несколькими днями, как ни мучительно рвусь к тебе, особенно слыша твои угрозы <...>, и как ни рискую огорчить тебя или навести на сомнения в истинности моей любви»¹⁰). Тогда как «громы и молнии» Зиновьевой-Аннибал вписываются в картину поведения ослепленной и покоренной любовью женщины, для которой нет жизни без возлюбленного. При этом своему мужу, Сергею Шварсалону, она дает предписания, характеризующие ее как весьма деспотичную особу: «...обязан исполнять все мои требования, <...> должен молчать и покоряться»¹¹; вместе с тем, она и на жену Иванова в письмах к нему обрушивает свое негодование.

Несмотря на ординарность поведения в предлагаемых традиционных обстоятельствах (связь с женатым мужчиной, измена жене и пр.), свои отношения влюбленные рассматривают в параметрах литературной мифологемы. В их письмах постоянно возникают отсылки к литературным образцам (например, к роману И.В. Гёте «Избирательное сродство», в героях которого они видят себя), оправдывающие житейское поведение рождением творческой искры: «Друг через друга нашли мы — каждый себя. И не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно, поэт, но и в ней»¹². Сам Иванов определял их

страсть не как «любовь мужчины и женщины», а как «любовь двух гениев, двух змей, могущих менять маски и лица»¹³.

И все же Иванов скорее был склонен воспринимать Зиновьеву-Аннибал как свою музу-вдохновительницу; по замечанию К. Эконен, в его статьях «женщина представлена как источник и обладательница “стихийной”, дионисийской силы, которая необходима для человечества и культуры (которые Иванов понимает как маскулинные и мужские занятия)»¹⁴. Наградив ее именем Диотимы, прекрасной и мудрой героини диалога Платона «Пир», он не до конца готов был увидеть в ней женщину-творца, хотя высоко ценил ее творения.

Постепенно творческие импульсы все более тесно связывают пару. Люди из их окружения начинают воспринимать супругов как нерасторжимое творческое единство, упоминают об их совместном таланте. Они и сами начинают планировать совместные выступления (общий журнал), а в 1904 г. издают «общий» текст, заключив под одной обложкой драму Зиновьевой-Аннибал «Кольца» и статью Иванова «Новые маски».

Взаимные переключки, «перетекания» строф, строк и слов в текстах Иванова и Зиновьевой-Аннибал обнаруживаются постоянно — например, в цикле ее стихотворений в прозе «Тени утра», выросшем из идей Иванова, или в романе «Пламенники», многие строки которого послужили, в свою очередь, эпиграфами к стихотворениям поэта. Показательно, что даже в пьесе «Певучий осел», развенчивающей ивановские идеи, были «задействованы» его стихи. Существует мнение, что после смерти Зиновьевой-Аннибал творческий дар Иванова несколько потускнел, но правильнее будет сказать, что он принял иное направление — это был период осмысления сделанного женой. Он пишет предисловие к неосуществленному изданию «Тридцати трех уродов», в котором признается, что ему дорого зафиксированное ею «несогласие божественного движущего начала в человеческом духе с естественным миропорядком и его “непоправимым злом”»¹⁵. Человеческое преодоление слепой, безысходной, замыкающей человека в темницу предопределения шопенгауэровской «воли», бунт «против дисгармонии мира»¹⁶ он видел в ее «Трагическом зверинце». В предисловии к ее сборнику, изданному им в 1918 г., он утверждал, что Зиновьева-Аннибал стремилась преодолеть «черное знамение космического ужаса» не «буддийским “отказом” от страдания, а обречением путей иного, действенного, преображающего “нет!”»¹⁷. Он как бы протягивал нити от своего «слепительного Да», рожденно-

го из «Нет непримиримого» («Огненосцы»), к ее «преображающему “нет!”», а в конце жизни произнес: «Только когда я читаю Зиновьеву-Аннибал, я вновь живу, снова плачу, как живой, снова у меня здоровое отношение к жизни»¹⁸.

Насколько житейский контекст взаимоотношений с Зиновьевой-Аннибал способствовал кристаллизации зародившихся в сознании Иванова идей относительно благотворной роли платоновского Эроса для творческого самоопределения и «онтологически событийного понимания любви», в котором обязательны «мистическое переживание», «энергичная активность» и «волевое сознание человека»¹⁹? Думается, что именно ее неудержимо эгоистичное стремление к обладанию возлюбленным, вспышки чудовищной ревности по отношению к законной жене поэта подтолкнули его к поискам выхода из этого нескончаемого круга бескрайнего индивидуализма. И если на бытовом уровне ему удалось после развода переключить внимание возлюбленной на другие предметы, то в теоретическом плане требовалось нечто более весомое. И в этом смысле, конечно, «сакральный брак» с Лидией послужил толчком к окончательному оформлению творчески-экстатической концепции любви, ставшей основой «эротических экспериментов» на Башне. Вместе с тем, реализация «эксперимента» в повседневной жизни потерпела фиаско, а вот над теоретическими построениями Иванов работал всю оставшуюся жизнь, создав стройную систему соотношения *Anima* (души) и *Animus* (рацио) и интерпретируя произведения искусства как «чудо брака, в страстной взаимной любви совершающегося между человеческим духом и мировой Душою»²⁰.

На наш взгляд, свидетельством «теоретичности» означенной любви служат сложнейшие рассуждения Зиновьевой-Аннибал о ее сущности: «Это впервые *осуществилось* только теперь, в январе этого года, когда Вячеслав и Маргарита полюбили друг друга большою и *настоящею* любовью. И я полюбила Маргариту большою и *настоящею* любовью, потому что из большой, последней ее глубины проник в меня ее истинный свет. Более истинного и более настоящего в духе брака *тройственного* я не могу себе представить. <...> Вячеслав взглянул в новый дивный мир. Помнилось ему прозреть и обрести новую Любовь. <...> Вячеслав узнал для себя только две реки жизни, Эросом рожденные, — Духовная Любовь и Страстная Любовь, и все, что между, — полудевство, и не правда, и не красота»²¹.

Но если в письмах имеет место переусложненная теория, то в творчестве писательница художественно зримо и полноценно воплотила подлинное эротическое напряжение и любовный экстаз. Самый приземленный вариант желаемого соития, где доминируют духота, пот, сальные выделения (всё, сопровождающееся сильными обонятельными ощущениями), возникает в воспоминаниях Вани в «Кольцах», когда он описывает случайную встречу с «незнакомкой»: «...рот большой, голодный, губы вернуты... Нельзя глядеть — и толкает. На лбу душном <...> сальные завитки темные в шпилечках прижаты»²². Но эти ощущения, по сути отвратительные, связываются героем с зовом самой жизни. Чуть позже подобное признание во всевластии опьяняющей эротической стихии мы найдем в стихотворении Иванова «Змея», посвященном жене.

Во времена супружества Иванов предпочитал не замечать внутреннего сопротивления Зиновьевой-Аннибал не только символистскому дискурсу, но и гендерной расстановке сил на «символистской арене». И только потеряв ее, он проговаривается, что лишь перед самою смертью отошли у нее в прошлое «сложнейшие смены любви и ненависти», отболели «гордые и горькие обиды», и уже «не надо было величаться и отчаиваться, замыкаться и уединяться в мире своих идей и эмоций, отчаянно бороться за окончательную внутреннюю эмансипацию»²³. Эта «борьба» прочитывается уже в трагедии «Кольца». В ней Зиновьева-Аннибал почувствовала непреодолимую потребность высказать то, что переживали участники «тройственных» союзов, призванных в процессе сближения на Башне избавляться от «деспотизма любви»²⁴. Внешний сюжет свидетельствует о гибельности освобождения от любовного эгоизма, внутренний возносит ему хвалу. «Изживание» любви двоих осознается Зиновьевой-Аннибал как залог того, что «еще и еще растворяться будут» перед ними «двери <...> Эроса прямо к Богу»²⁵. В тексте много цитат из поэтического наследия Иванова, много автобиографических черт их совместной жизни. Но в итоге героини, борющиеся за одного мужчину, меняются местами, и каждая проявляет вампирические черты.

В восприятии Иванова все происходившее на Башне выглядело более сглаженно-приемлемым и естественным, чем это было в глазах самой хозяйки Башни. «Амбивалентное отношение к символистской эстетике»²⁶, противостояние «заветам символизма» Иванова можно обнаружить едва ли не в каждом произведении Зиновьевой-Аннибал. Особенно отчетливо это ощущается в

комическом воспроизведении «башенных» сюжетов. Так, в рассказе «Голова медузы» издевательски выглядит описание башенного «симпосиона»: тут и «критик с кабаньим лицом», и «испитой и высокий, с намекающим, двойственным взглядом серых бесстыдных глаз и повислым носом с тонкими расширенными крыльями» рыжий барон, и «потный и вислый профессор», «редковолосый, бородатый, с пуговкой между двумя подушками щек и детским взором», и «восемнадцатилетний мальчик с пугливым прячущимся взором карих глаз»²⁷. Каждый из персонажей узнаваем, каждый имеет прототип... Круг посетителей Башни воспроизведен и в обликах Свиного Рыла, Кроличьей и Оленьей Голов, Головы Летучей мыши, Растрепанного человека в пьесе «Певучий осел» (1906). В ней автор бросила вызов ивановским построениям, переосмыслила гендерные предписания символизма и русской литературы (сакрализация женственности, жертвенность как норма женского поведения и т. п.), перемешала в карнавальном стихии мужские и женские маски. Эта «перелицовка» шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь» стала издевкой над ивановской концепцией любви: не Титания влюбляется здесь в ткача Основу с ослиной головой, а ее муж Оберон пылает страстью к поэту Лигею, превращенному эльфом-проказником в осла.

Прямое соответствие «башенным» коллизиям явственно различимо и в сюжете посвященной Иванову повести «Тридцать три уroda», где на поверхности — история любви двух женщин. Истериически-взвинченный тон повести отразил болезненность переживаний автора: «...моя мука высказалась в очень странной форме»²⁸. Героиня романа, актриса Вера, обращающая в свою «веру» — поклонение прекрасному — возлюбленную, решает отпустить ее «в мир». Результат ужасен! Дробление красоты ее избранницы на тридцать три изображения на полотнах художников, ни в чем не тождественных оригиналу, предлагающих только прозаически-пошлое, похотливо-бытовое видение, оборачивается для Веры крахом надежды на возможность сохранения Красоты и Любви, что и приводит ее к самоубийству.

На определенном этапе вся жизнь Вяч. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал начинает разворачиваться, как звучащий полилог, как всеобщее зрелище, в обсуждении которого участвует многие. Публичность — вот то новое качество, которое внесла эта супружеская пара в культурное пространство семейной жизни. Не совсем добросердечное отношение к Зиновьевой-Аннибал ее окружения также способствовало усиливавшей-

ся дисгармонии их семейной жизни в Петербурге. Бросается в глаза явное «третирование» Зиновьевой-Аннибал в среде символистов. И сегодня в литературоведческой науке присутствуют самые нелестные ее характеристики²⁹. А вот положительные отзывы о ней немногочисленны.

Брак Ивановых — ярчайшая иллюстрация той новой тенденции в художественной среде, которую С.С. Аверинцев определил как появление «символистских союзов» (восходящих к немецкой романтической идеологии): «Символистские браки вообще имеют в себе нечто общее, типическое, вопреки резкому несходству индивидуальных психологий как раз в сфере Эроса. Например, совершенно невозможно представить себе в символистской среде брак поэта, типологически схожий с пушкинским браком: гений — и “просто женщина”, стоящая вообще вне словесно-мыслительной культуры, вне “проблем” и “идей”, принципиально не предназначенная к роли равноправной собеседницы»; в русском символизме «женщины не хотят быть только женщинами»³⁰. Именно «принцип дополнительности» оказывался руководящим принципом жизнетворчества супругов: «...женская стихия в соединении с утонченным академизмом Вяч. Иванова <...> образовывала талантливую, поэтически претворенную атмосферу общения»³¹. Без сомнения, неизменную тягу Иванова к Зиновьевой-Аннибал обуславливала противоречивость ее личности, соединявшей «высокую и низкую языческие стихии»³², а также то, что она виделась мужу идеальной свободной женщиной, которая хранит в «подсознательном — темную бездну», а в «сознательной руке» держит «пламенный светоч»³³.

Взаимоотношения Иванова и его жены охватывают все области бытия: интеллектуально-поэтическую, научную (он); житейски-бытовую, музыкально-эстетическую (она); религиозную, природно-стихийную (они); сексуальную. И именно их любовное содружество помогло Иванову сформулировать то видение предназначения женщины («женское самоутверждение»), которое он изложил в публичной лекции «О достоинстве женщины» (1908), чей основной тезис восходит к рецензии Зиновьевой-Аннибал на роман Жоржетт Леблан. Он говорил о реализации самоопределения женщины как равноправного члена общества и государства и о восстановлении в должной полноте женского достоинства, о правовом осуществлении космического назначения женщины в жизни человечества. Однако позиция Иванова остается в сфере устоявшейся гендерной парадигмы: в женщине он ценит прежде

всего подсознательную сферу, природное начало, в мужчине — интеллектуальное богатство. Но значимость лекции — в призыве не утратить и сохранить «органическое всечувствование» «живой плоти» Матери-Земли, что возможно именно при всемерном участии женщины во всем совершающемся.

Именно Иванов стоял у истоков мифа о нерушимом единстве своего союза с Зиновьевой-Аннибал. И миф этот родился сразу же после смерти Лидии Дмитриевны, обстоятельства ухода которой были «оформлены» как мистическое обручение навеки. Некоторые исследователи считают, что третий брак Иванова зародился буквально над ее гробом. Возможно, сама Зиновьева-Аннибал — судя по тому, как часто имя Веры возникает в ее письмах, — *подготовила* будущее супружество мужа со своей дочерью. Убитый горем Иванов долгие годы не расставался с портретом жены, написанным Сабашниковой, уверял всех, что она является ему в снах и видениях, дает ему советы. А в одно из «посещений» будто бы «завещала» ему свою дочь со словами: «Дар мой тебе дочь моя, в ней приду»³⁴. Так ли это было на самом деле — достоверно не узнать, но результатом действительно стало его сближение с Верой, ее беременность, негативная реакция окружающих на это событие, их вынужденный отъезд за границу и рождение там сына Дмитрия, ставшего одновременно и внуком Зиновьевой-Аннибал. Несомненно, новым супружеством Иванов хотел продлить уникальный союз, плодотворность которого так ценил. Он искал «женщину-пробудителя»³⁵. Но дочь Лидии Дмитриевны таким «пробудителем» не стала, повторить уникальное сопряжение творческих воль и индивидуальностей не удалось: Вера не смогла «прозреть нагорным светом», как написал Иванов в стихотворении «Ее дочери»; она лишь мучилась и страдала, находя радость исключительно в материнстве.

В свете сказанного трактовать все то, что включал в себя «сакральный брак» Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал, как прикрывающиеся высокими словами «нечестивую гнусность» и «содомский феномен» (как это делает Н.К. Бонецкая³⁶) абсолютно недопустимо. Перед нами действительно попытка осуществить движение *a realibus ad realiora*, пусть и с негодными средствами. «Ты — мой свет; я — пламень твой»³⁷, — произнесла Зиновьева-Аннибал, навеки закрепив святость их союза.

¹ В заголовке использованы определения, данные Вяч. Ивановым (в первом случае) и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (во втором). См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. В 2 т. М.: НЛЮ, 2009. Т. 1. С. 130, 145.

² *Городецкий С.* Огонь за решеткой // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 97.

³ *Блок А.А.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 226.

⁴ *Сабашникова М.* Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 128.

⁵ *Баркер Е.* Творчество Лидии Зиновьевой-Аннибал. СПб.: Логос, 2003. С. 55–56.

⁶ Там же. С. 166.

⁷ Эти слова Вяч. Иванов взял эпиграфом к стихотворению «Пламенники» (*Иванов Вяч.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. С. 548).

⁸ Переключка через «Железный занавес»: письма Евгении Герцык, Веры Гриневич, Лидии Бердяевой / сост. Т.Н. Жуковская. М.: Дом русского зарубежья: Русский путь, 2011. С. 397.

⁹ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. Т. 1. С. 171.

¹⁰ Там же. С. 194.

¹¹ Там же. С. 193.

¹² *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 20.

¹³ Там же. С. 762.

¹⁴ *Эконен К.* Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛЮ, 2011. С. 82.

¹⁵ *Зиновьева-Аннибал Л.* «Нет!» Рассказы (Посмертное издание) / под ред. Вяч. Иванова. Пг.: Алконост, 1918. С. 6.

¹⁶ *Иванова Л.В.* Воспоминания: книга об отце. М.: Культура: Феникс, 1992. С. 411.

¹⁷ *Зиновьева-Аннибал Л.* Указ. соч. С. 7.

¹⁸ Цит. по: *Иванова Л.В.* Указ. соч. С. 410.

¹⁹ *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М.: Водолей, 2004. С. 163.

²⁰ В.И. Иванов и Э.К. Метнер. Переписка из двух миров (Публикация В. Сапова. Окончание) // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 315.

²¹ *Зиновьева-Аннибал Л.* Письмо к М. Замятниной от 2 марта 1907 г. // ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 24. Ед. хр. 11. Л. 9об – 14об.

²² *Зиновьева-Аннибал Л.* Кольца // Женская драматургия Серебряного века / сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 180.

²³ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. С. 748.

²⁴ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. Т. 1. С. 187.

²⁵ Письмо Л.Д. Зиновьевой-Аннибал к А.Р. Минцловой от 2 марта 1907 г. цит. по: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: НЛЮ, 1995. С. 95.

²⁶ *Эконен К.* Указ. соч. С. 299.

²⁷ *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Тридцать три урода. М.: Аграф, 1999. С. 193.

²⁸ Кузмин М.А. Дневник. 1905–1907 / предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 471.

²⁹ Бонецкая Н.К. Царь-девица. Феномен Евгении Герцык на фоне эпохи. СПб.: Росток, 2012. С. 271.

³⁰ Аверинцев С.С. Культура русского символизма в мировом контексте: к постановке вопроса // Антропология культуры. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. С. 14.

³¹ Бердяев Н.А. Ивановские среды // Русская литература XX века / под ред. С.А. Венгерова. Т. 3. М.: Мир, 1916. С. 98.

³² Бонецкая Н.К. Указ. соч. С. 267.

³³ Иванов Вяч. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. С. 145.

³⁴ Иванов Вяч. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. С. 768.

³⁵ Цит. по: Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 93.

³⁶ Бонецкая Н.К. Указ. соч. С. 265, 266.

³⁷ Приведено в качестве эпиграфа к книге Вяч. Иванова «Cor ardens».

А.А. Фаустов

**Об авторском поведении Л.Н. Толстого:
«Крейцерова соната» и «общее дело» Н.Ф. Федорова**

В статье рассматривается то, как в «Крейцеровой сонате» преломляются толстовские антропологические интуиции. Фрактальная конструкция повести, размывающая границы между героем, рассказчиком и автором, иконически соответствует фрактальному принципу, который определяет у Толстого форму текучести человеческой природы и соотношение между человеком и Всем. При этом обнаруживаются линии как внешнего схождения с идеями Н.Ф. Федорова (прежде всего борьба с феминократией), так и внутреннего расхождения (понимание самой онтологии женского). У Федорова женщина — орудие природы, власть которой человек должен преодолеть; у Толстого женщина вносит разлад в человеческое существование, в координацию частей и целого, а потому без освобождения от диктата фемининности невозможно открыть путь к Царству Божию.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, «Крейцерова соната», Н.Ф. Федоров, автор, феминократия, фрактальность.

Н.Ф. Федоров не любил Льва Толстого, а «Крейцерову сонату» (1887–1889) не любил особенно. В набросках к статье о «Мертвых душах» (1898) философ назовет Толстого автором «буддийского Евангелия, Крейцеровой сонаты, где, издеваясь над человеком, он во имя уничтожения требует воздержания, т.е. требует воздержания во имя блага, признавая за благо *ничто*, т.е. совершенно отрицая его...»¹. Парадоксальность этого решительного приговора в том, что на деле в тексте (и в авантекстах — восьми предварительных редакциях) толстовского «Евангелия» несложно найти лежащие на поверхности пересечения с мыслью Федорова. Ограничимся одним, но, пожалуй, самым весомым примером, который связан с диагностикой авторами современной жизни.

Позднышев ополчается на скрытое «властвование женщин», которое сравнивает с денежной властью евреев (компенсирующей их столь же бесправное положение в обществе) и проявление которого усматривает в том, что на службу женщине поставлена едва ли не вся индустрия: «Огромная доля их [фабрик. — А.Ф.] работают бесполезные украшения, экипажи, мебели, игрушки на женщин. Миллионы людей, поколения рабов гибнут в этом каторжном труде на фабриках только для прихоти женщин. Жен-

щины, как царицы, в плену рабства и тяжелого труда держат 0,9 рода человеческого»². Такая феминократия напрямую смыкается с инфантократией. В вариантах восьмой — литографированной — редакции повести Позднышев нарочито цинически рассуждает о том, что в материнском чувстве (в том его виде, какой оно получило в современном мире) нет ничего, кроме животной чувственности, обращающей ребенка в объект наслаждения и питающей страх объект этот утратить: «Ах, ручки! Ах, ножки!.. Ах, улыбается! Ах, всё тельце! Ах и чмокает, икает!» [Т. 27. С. 318]. В итоге ребенок превращается в идола, которому подчинено все вокруг: «...жизнь моя со всеми моими интересами всегда висит на волоске и зависит от здоровья детей, состояния детей, от учения детей. Дети — важное дело, что говорить, но ведь надо всем жить! В наше же время большим уже жить нельзя...» [Т. 27. С. 318].

Близкую логику (с некоторыми отклонениями) обнаруживают и сочинения Федорова, который также нападает в различных своих текстах на незаконное господство женщин и детей — на настоящий «культ женщин и детей», представляющий из себя «отрицание или искажение религии»³. Феминократия истолковывается философом как сердцевина ненавистной для него промышленной цивилизации, которая предполагает наличие соответствующей иерархии зависимости: «...если женщины в промышленном государстве царицы, то танцовщицы и певицы — богини, а опера и балет — святая святых...»; «фабрики, подчиняясь женщинам, имеют и у себя рабов; рабы эти — все общества естествознания и вообще ученые общества...»; рабочим же в такой иерархии и вовсе уготовано место «обезглавленных», овеществленных существ — машин и клапанов⁴. А поскольку в «царстве женщин, в том царстве, где *одеваться* составляет высшее искусство, больше всего ценят тряпки»⁵, то фабричная деятельность нацелена именно на их производство. И параллельно с этим мишенью для критики Федорова выступает инфантократия (в отличие от толстовской повести власть женщин и власть детей сопряжены здесь более опосредованным способом, чего мы сейчас касаться не будем): «...преобладание детей, вообще детского, над отцами и вообще отцовским можно считать характерною чертою настоящего времени; всякое уважение к высшим считается теперь пороком...»⁶. Вплетается в эту смысловую конструкцию и «еврейский» мотив. Оставляя в стороне стандартные для эпохи антисемитские ассоциации (деньги, обман и т.д.), отметим только важную для нас «уликовую» эквивалентность.

В одной из статей Федоров называет индустриализм рабом сепитизма и почти сразу после этого дает такое определение: «Индустриализм есть порождение половой страсти, страсти наряжаться, молодиться, бриться, румяниться...»⁷. Владычество еврейства и феминократия тем самым косвенно, но недвусмысленно соотносятся друг с другом⁸.

Все эти схождения (иногда даже лексические), вероятнее всего, не могут быть объяснены генетически, во всяком случае, если иметь в виду направление от Федорова — к Толстому. Речь тут явно должна идти об общности позиций. И это вынуждает задуматься об истоках неприязни философа к автору «Крейцеровой сонаты»⁹. Конечно (и такая мотивировка исследователями Федорова использовалась), можно сослаться на то, что мыслителя не устраивала толстовская апология исключительно «отрицательного целомудрия». В отличие от «положительного целомудрия» (обе формулы — из федоровского лексикона), оно бесплодно замкнуто на себе и никак не служит «общему делу» воскрешения отцов, замещению деторождения отцетворением. Если истолковать это психологически, то можно предположить, что Толстой в глазах Федорова должен был выглядеть как тот, кто не мог не быть союзником, но почему-то злонамеренно стал врагом, таким же «философом тьмы», как Ницше. «Крейцера соната» в подобной перспективе, видимо, воспринималась как пародия, а то и как пасквиль: вместо воскрешения отцов в повести демонстрируется (если не пропагандируется) убийство жен.

Такую интерпретацию нельзя сбрасывать со счетов, однако она, очевидно, является слишком широкой и слишком доктринальной, ориентированной на «догматику» федоровской концепции. Толстой при таком подходе измеряется смысловой шкалой, заданной системой Федорова, описывается на языке этой системы. Но дело здесь не только в асимметрии. Схождения текстов двух авторов обусловлены на другом уровне глубинными расхождениями, которые можно уловить лишь по ту сторону как учения Федорова, так и учения Толстого и которые ставят под вопрос доктринальную монолитность этих учений.

Начнем с обсуждения значимых для нас конструктивно-семиотических особенностей «Крейцеровой сонаты»; некоторые из них уже не раз были объектом внимания и раздоров исследователей повести. Прежде всего — о ее заглавии. Разумеется, в том, что она названа с помощью названия музыкального произведения, ничего эксклюзивного нет. Любопытнее другое. У выбора заглавия есть

отчетливая телеология. Как известно, в первых двух редакциях повести в роли соблазнителя жены героя выступал художник, в третьей редакции появился музыкант, в четвертой Толстой снова вернулся к версии художника, и лишь затем музыкант окончательно утвердился на своем месте. И такое предпочтение, как можно думать, определяется в первую очередь его нарративными последствиями. Бетховенская соната в повести служит референтом музыкального экфрасиса, причем этот вставной текст построен так, что исполнение сонаты вполне прозрачно уподобляется эротическому акту. Тем самым экфрасис дублирует, предвосхищает в сжатой форме сюжет измены (реальной или мнимой), а в заглавии повести на первый план выдвигается та же функция обозначения целого (повести) как части (экфрасиса).

Аналогичный принцип (условно говоря — фрактальный)¹⁰, втягивающий в игру части и целое и запускающий механизм удвоений-повторений, действует и в масштабах всего нарратива. В продолжение точных наблюдений Ч. Айзенберга¹¹ заметим, что рассказывание Позднышевым своей истории именно в вагоне поезда порождает двойной эффект. С одной стороны, такое ограничение пространства-времени само по себе сценизирует речь героя, а движение поезда, наделенное в повести возбуждающей, раздражающей энергией, подталкивает речь вперед: повествование как будто повторно реализует желание убийства. С другой стороны, подобная локализация события рассказывания устанавливает еще одну эквивалентность между всем нарративом в целом и его частью — между путешествием Позднышева в сюжетном настоящем и такой же поездкой героя в прошедшем, не просто предваряющей, но, по существу, провоцирующей убийство жены («...с тех пор, как я сел в вагон, я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины <...> как она изменяла мне» [Т. 27. С. 66] и т.д.).

Такой акцентированной разбивке повествования на части способствует и один, также театральный по своему характеру, прием. Деление на главы в повести дополняют два не синхронизированных ни с ним, ни друг с другом способа членения текста. Во-первых, это вопросы и реплики спутников Позднышева (в первых двух главах), а потом (начиная с третьей главы) — уже одного рамочного рассказчика. Во-вторых, это повторяющиеся ремарки — фиксация рассказчиком «странных звуков», которые издавал Позднышев, курения, питья чая, а также различных жестов и

движений героя. В результате наложения трех этих несовпадающих рядов повествование приобретает синкопированный ритм, подчеркивающий дискретность нарратива и превращающий части в подобие тактов, которые соотносятся между собой не только линейно, но и в вертикальном, парадигматическом измерении.

Последнее вплотную подводит нас к вопросу, который дискутировался особенно интенсивно, — о степени близости между центральным героем, рассказчиком и автором (будем называть эти фигуры так, не вдаваясь в терминологические разбирательства¹²). Присмотримся сначала к одной текстологической закономерности. В первой редакции повести Позднышев едет вдвоем с дочерью и произносит свою исповедь (после того как девочка засыпает) перед всеми своими соседями по вагону. Но уже во второй редакции аудитория собственно исповеди сократится до рамочного рассказчика (а в третьей редакции он и вовсе будет единственным бодрствующим спутником героя). Начиная же с шестой редакции, Позднышев будет путешествовать один, без дочери. Вектор изменений прочитывается здесь более чем определенно. Оставляя героя, в конечном счете, один на один с рассказчиком, Толстой освобождает текст от элемента априорной — безотносительной к содержанию речи — симпатии к герою (которую вызывало присутствие рядом ребенка) и в то же время усиливает монологическую интенцию повести. Эту последовательную коммуникативную редукцию, фокусировку на нарративе Позднышева поддерживает и та роль конфидената (почти евангелиста, если вспомнить метафору Федорова), которую играет в повести рамочный рассказчик. Его главная миссия — слушание и пересказ услышанного, а она невозможна без некоторой принципиальной сочувственной установки. Причем в ряде авантекстов расположение рассказчика к герою могло достигать очень высокого градуса: «Я не знаю, какое-то у меня странно особенное чувство к вам, — сказал я. — Я просто полюбил вас и как я готов вам всю душу открыть» [Т. 27. С. 394]. Неудивительно, что всё это давало повод исследователям считать повесть (вместе с послесловием к ней) едва ли не прямой проповедью, которая буквально внушает читателю: никаких «интерпретационных проблем с ней» быть не может¹³.

Между тем (и уяснение этого не требует каких-то изощренных интерпретационных уловок), герой повести как будто бы откровенно компрометируется автором. Достаточно указать на одно обстоятельство, никак не стыкующееся с теми хорошо из-

вестными убеждениями, которые провозглашались Толстым. Позднышев всё же — убийца, да еще и «одурманивающий» себя во время рассказывания с помощью курения и питья крепкого («как пиво») чая, и о подобном же «одурманивании» себя в прошлом (а это для Толстого равносильно бегству от истины) герой вспоминает не раз.

Однако даже этот, на первый взгляд, несомненный, твердый факт обнаруживает при смене оптики некую внутреннюю рассогласованность с самим собой. Не предпринимая подробных разысканий, скажем лишь начерно, что, когда Толстой протестует против идеи насилия, он целит прежде всего в насилие государственное, в санкционированные государством убийства. Когда же Толстой говорит об убийствах «частных», логика его может становиться иной. Это различие зримо воплощено в близком по времени к «Крейцеровой сонате» рассказе «Дорого стоит» (1890) (переложении в «народном» стиле отрывка из книги Мопассана «На воде»), ироническая фабула и мораль которого сводятся к тому, что убийцу оказывается дешевле отпустить на волю, чем казнить или содержать в тюрьме. На этом пути писатель мог заходить очень далеко. Так, в дневнике 1905 г. мы можем прочесть: «Воля Бога — как бы цилиндр, в пределах к[отораго] направляется моя воля, давая мне благо или зло, но во всяком случае не выходящая из воли Бога. Убийство сейчас дурно, дурно для того, кто его совершает, но последствия его: раскаяние, жалость, возмущение производят тоже благотворное действие, как и добродетель самопожертвования, любви» [Т. 55. С. 121]. Особенно выразительно здесь совмещение точек зрения автора и убийцы: то, что убийство «дурно» для жертвы, выносится за скобки. В такой перспективе крайне любопытен набросок к монологу Позднышева в записных книжках 1889 г.: «Я рад, что убил, я хоть полюбил бы ее. А если бы она сама умерла, я бы только радовался» [Т. 50. С. 215]. И через некоторое время Толстой запишет: «Главная разница между нравств[енным] и безнр[авственным] человеком та, что 1-й помнит свои грехи и забывает свое добро, а 2-й наоборот» [Т. 50. С. 217]. Поскольку Позднышев в повести явно раскаивается, то в такой системе координат он должен быть зачислен в ряд людей бесспорно «нравственных»¹⁴.

В. Гольштейн написал о том, что Толстой хотел сделать из «Крейцеровой сонаты» памфлет против сексуальности, но помимо этого создал еще и портрет убийцы, пытающегося оправдать себя¹⁵. Однако, как мы думаем, толстовская авторская стра-

тегия была в действительности иной, во многом противоположной. Предварительно ее можно сформулировать так: несмотря на то, что герой — убийца и «одурманивающий» себя человек, это не закрывает для него пути к истине и даже, больше того, способствует вящему ее торжеству, поскольку она смогла явить себя и такому герою. Но этим дело далеко не исчерпывается. Позволяя Позднышеву быть своим доверенным лицом (а то, что тематически это так, больших сомнений не вызывает даже у скептиков), Толстой исходит из некоторых фундаментальных для него антропологических интуиций. Среди них — представление о текучести человека, ссылки на которую давно циркулируют в работах о писателе на правах общего места. Но мы хотели бы сосредоточиться сейчас на одном менее очевидном следствии из такого воззрения на консистенцию человека.

В дневнике 1890 г. Толстой скажет об отношении некоторых людей к «Крейцеровой сонате»: «Им кажется, что это нечто особенный человек, а во мне, мол, нет ничего подобного. Неужели ничего не могут найти? <...> Да, тоже важное и самое существенное деление людей: люди с раскаянием и люди без него» [Т. 51. С. 11]. Умозаключение писателя радикально, даже ультимативно: если ты не можешь найти ничего общего между собой и убийцей, значит — ты человек «без раскаяния». А ответ на вопрос, почему, собственно, такое общее искать не безнадежно, возвращает нас к аксиомам толстовской антропологии. В дневнике 1889 г. есть такое рассуждение: «Человек не бывает лучше другого, как не бывает место одной реки глубже или чище места другой реки. Человек течет, как река. И человек между 15 и 16 [годами] и другой между 25, 30, и 3-й между 40, 50, и 4-й между 4 и 5-м часом на п[оследнем] году своей жизни и т.д. — всё несоизмеримые величины. И нельзя сказать: Этот лучше или хуже» [Т. 50. С. 91–92]. Высказывание разворачивает не однажды открыто встречающуюся у Толстого метафору «человек — река». Но в этом дневниковом фрагменте и сама метафора обнаруживает подобную же текучесть. То, что в третьем предложении мы читаем о «несоизмеримых величинах», можно воспринимать как результат сравнения и разных людей друг с другом (об этом — первое предложение), и разных возрастов одного и того же человека (на это наводит второе предложение). Пример раздваивается на глазах, обнажая подспудную авторскую логику: текучесть любого человека — условие перетекания людей друг в

друга и преграда для вынесения о ком бы то ни было определенных, окончательных оценок.

Диффузность человеческого существования и может рассматриваться в качестве материальной причины тех противоречий в конструировании фигуры Позднышева, о которых мы говорили: убийца и нравственный человек; тот, кто «одурманивает» себя, и тот, кому открылась истина. В таком же ключе мы можем истолковать «союзнические» отношения между героем, рамочным рассказчиком и автором. То, что рассказчик участвует в «одуряющем» чаепитии, — не менее внятный, чем ассистирующая коммуникативная позиция, сигнал общности с героем. В свою очередь, тайный знак родства между автором и героем можно уловить на уровне именования. Внутренний смысл фамилии *Позднышев* не только проецируется на событийный ряд (о чем не раз говорилось), но и служит своеобразной авторской криптограммой. В толстовских дневниках используется устойчивая формула, с помощью которой писатель производил разметку и оценку своего времяпрепровождения, — «встал *поздно* / *позднее*», «лег *поздно*». Герой, рассказчик и автор связаны в повести круговой порукой доверия, возникающей постольку, поскольку они, в определенном смысле, представляют собой фрактальные рефигурации друг друга. И ту же закономерность, в другой огласовке, мы наблюдаем внутри нарратива героя. Когда Позднышев рассказывает о своей жизни не как о чем-то особенном, а как о типичном случае («Жил я до женитьбы, как живут все...» [Т. 27. С. 16] и т.д.), то это не адвокатская хитрость преступника и не простое социологическое обобщение, а констатация того, что история героя в действительности — возможная история любого человека.

А.В. Жиркевич в своих воспоминаниях (1892) приводит обреченное суждение Толстого: «Великое, страшное дело брак. Справедливо сказано, что здесь “два существа сливаются в плоть едину”». Если муж или жена впоследствии окажутся несоответствующими их брачному союзу, то все-таки обрывать однажды устроенную связь нельзя. Это все равно, как если бы у человека была парализована одна половина тела. Он тяготится ею, она ему не нужна, причиняет страдания. А оторвать ее от себя он не может и принужден так терпеть до самой смерти»¹⁶. Грамматика сравнения тут подыгрывает неявной маскулиноцентричной аксиологии Толстого, отклоняя в нужном направлении как будто бы равновероятное «если муж или жена»: *человек, он* — мужского рода; *половина, она* — женского. С одной стороны, женщина

вносит глубинную неоднородность, раскол на два пола в человеческий мир, который должен был бы состоять из подобных друг другу текучих созданий, проникнутых стремлением сделаться поистине ближними. С другой стороны, женщина «разжигает» у принадлежащих к иному полу потребность в образовании с ней своего рода агрегаций, в телесном «слипании», перекрывающем возможность установления связи между частью и Всем. После того как возникла подобная агрегация, человек (= мужчина) уже ничего не может поделать с присутствием той женщины, которая «прилепилась» к нему, даже если она обращается в нечто почти овеществленное и не приносящее ему ничего, кроме мучений.

В этом смысле крайне показательна «фемининная» топка «Крейцеровой сонаты», уже замеченная и по-своему истолкованная психоаналитиками, которая имеет ту же внутреннюю логику (оставляем сейчас за скобками различающуюся модальность)¹⁷. Женщина здесь — «средство наслаждения» [Т. 27. С. 37], «орудие воздействия на чувственность», «опасный предмет», влияющий так же, как вино или табак: стоит только мужчине приблизиться к ней, как он тотчас же «подпал под ее дурман и ошалел» [Т. 27. С. 26]. При этом эффект опредмечивания усиливается тем, что соматический образ женщины в повести лишен цельности, синекдохически представлен руками, задом, грудями и т.д. Расщепляя реальность, женщина расщепляется и сама. Если мужчина — отдельная часть целого, Всего, то женщина — «сладкий кусок» [Т. 27. С. 37], механический конгломерат прельщающих частей, множественность которых как будто служит тому, чтобы увеличить поверхность «одурманивающего» контакта с миром. К тому же подобное овеществление имеет и обратную сторону. Как и всякий злокозненный предмет, женщина скрывает в себе активность, не подчиняющуюся «владельцу» — тому, для кого она сделалась чем-то вроде гедонистического протеза. В первой редакции повести Позднышев сравнит такую внезапную манифестацию чужой жизни с тем, как «если бы вы завели себе удобство — кресло у камина, чтоб отдыхать, и вдруг кресло поворачивается кверху ножками и заявляет свои желания — какие?..» [Т. 27. С. 362]. Не говорим уже о том (а из этого, собственно, и складывается предыстория убийства), что на такой предмет может посягнуть кто угодно. Но, так или иначе, соединившись с мужчиной «в плоть едину», женщина оказывается тем, что весьма затруднительно добровольно уступить, отделить, оторвать от себя. В той же первой редакции Поздны-

шев саркастически обратится к своим попутчикам: «Как разойтись так по свободе, что вот им <...> понадобилась ваша вот эта рука, так что ж, — очень просто. Чем стесняться, пускай он возьмет мою руку да и пойдет. У него будет три руки, а у меня одна. И я спокойно так и отдам» [Т. 27. С. 362–363].

Иначе говоря, тайная феминократия в толстовском мире вырастает из того, что женщина набрасывает на него сеть вожделев, уловляя в нее ближних и отягощая их собою. Поэтому целомудрие, которое проповедовал Толстой, — совсем не «отрицательное целомудрие», как полагал Н.Ф. Федоров. Оно подразумевает возвращение в тот начальный пункт, в котором личность пребывает в состоянии отдельности, поскольку лишь из этого пункта возможно фрактальное движение к целому, к Всему, к Богу. Во второй рукописной редакции послесловия к «Крейцеровой сонате» Толстой напишет о Христе: «Если же он говорил что про жену, то только то, чтобы человек оставил бы ее, если она мешает ему в достижении Царствия Божия. — Идеал Христа есть ни многобрачие, ни единобрачие, но целомудрие» [Т. 27. С. 423]. С оглядкой на только что приведенную реплику Позднышева можно даже заподозрить, что известные евангельские слова об отсечении соблазняющей руки, которые не раз цитировал Толстой (в том числе в качестве эпиграфа к «Дьяволу» (1889, 1909 [?])), получают у писателя добавочное значение — освобождения от феминности.

А что же такое женщина у самого Федорова? Определяя это сжато, скажем, что фемининная инстанция предстает у Федорова таким же врагом, как природа, которая завладевает человеком извне и изнутри (как похоть) и даже выступает в качестве образца и действующей причины устройства (и одновременно — расстройств) общества. Природа у Федорова живет не по законам фрактальности, а по законам борьбы за господство между целым и частями. В одном из текстов философ даже интерпретирует природу как отпавшие от человека органы, которые нужно заново соединить и присвоить, освободив от диктата разобщающего вожделев: «...органический мир — это органы, превратившиеся в особые существа... <...> Сознание у этих существ бесильно и даже не пытается руководить, управлять инстинктом размножения, и потому-то размножение <...> можно сказать, превращается в особое существование в бактериях, трихинах и т.п., проникает все поры вещества, живет на других существах, вселяется внутрь их»¹⁸.

Так вот, женщина у Федорова — такое же орудие энтропии, бесконтрольного и бессмысленного рассеивания энергии, размножения, которое поддерживает извечное господство времени и смерти. Поэтому успех «общего дела», перераспределение полномочий между отцовским и детским невозможны без сублимации фемининности, без возвышения (или низведения) женщины только до дочери человеческой: «...регуляция внутренняя, психофизиологическая, даст перевес любви к родителям над половым чувством и похотью, и даже совсем заменит их, обращая силу рождающую в воссозидающую, умерщвляющую в оживляющую, т.е. заменяя деторождение отцветворением...»¹⁹. Один из adeптов Федорова, Н.А. Сетницкий, впоследствии прямо спроецирует эту стратегическую задачу на социальную плоскость и напишет о том (правда, не без некоторых оговорок, которые мы сейчас комментировать не будем), что в идеальном обществе будут царить только двусторонние отношения отцовства и сыновства: «В совершенном социальном единстве исключено всякое материнское (половое) начало и с этой стороны образы отцовства и сыновства очищены от привходящих в их состав представлений о половом происхождении родовых отношений, которые предполагают мать как первоисточник рода...»²⁰.

Одним словом, борьба с пагубным владычеством женщин, являющимся проклятьем современной эпохи, вытекает у Федорова из необходимости отвоевать общество у природы, превратить природу в его безопасный филиал, а у Толстого — из необходимости отвоевать ближнего (= мужчину) у него самого и направить его на путь к обретению Царства Божия. Общее как будто бы дело оказывается у Федорова и Толстого разным делом. В «Крейцеровой сонате» этот расклад воплощен в самой нарративной организации. Безымянная жена Позднышева (вместе со всем ее окружением, включая женоподобного Трухачевского) — объект рассказанного рассказа, отчужденный, отодвинутый в сторону от героя, рассказчика и автора, которые объединены в один мужской союз и причастны к истине. Толстому ничего не оставалось делать, как Позднышева оправдать.

¹ Федоров Н.Ф. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 535.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. В 90 т. М., 1928–1958. Т. 27. С. 26. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

³ Федоров Н.Ф. Указ. соч. Т. 3. С. 517.

⁴ Там же. С. 445–446.

⁵ Там же. С. 446.

⁶ Там же. С. 103.

⁷ Федоров Н.Ф. Указ. соч. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 97.

⁸ Напомним в связи с этим, что в третьей редакции «Крейцеровой сонаты» возлюбленному жены героя — Трухачеву — будут приданы симптоматические черты: «Все три [Трухачев и два его брата. — А. Ф.] были красивые brunettes с чем-то еврейским в типе <...> Зад особенно развит, как у женщины» [Т. 27. С. 382].

⁹ Насколько можно судить, единственным монографическим исследованием этого вопроса остается статья: *Mondry H. One or Two «Resurrections» in L. Tolstoy's Writing? (Fedorov and The Kreutzer Sonata) // Die Welt der Slaven*. 1988. Jg. XXXIII. H. 1. S. 169–182.

¹⁰ Мы будем пользоваться этим термином, не настаивая на его абсолютной строгости. Ср. анализ истории русской литературы под знаком реализации в ней двух противоположных семантических моделей — линейной и фрактальной: *Leonova M. Wandel der Sinngenese in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne. Eine strukturelle Typologie*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014. Альтернативный фрактальности термин «геральдическая / зеркальная конструкция» («mise en abyme») менее удобен хотя бы потому, что особенно за последние четыре десятилетия породил огромное количество интерпретаций. Кроме того, как представляется, в случае толстовской модели мира уместнее говорить именно о фрактальности (впрочем, для М. Леоновой «Анна Каренина» как раз — пример линейной структуры). Попытку применить к исследованию Толстого понятие фрактальности уже предпринимала О.В. Сливицкая, но использовала его в излишне расширительном духе (ср.: *Сливицкая О.В. «Истина в движении»*. О человеке в мире Л. Толстого. СПб.: Амфора, 2009. С. 50–62).

¹¹ *Isenberg Ch. Telling silence. Russian frame narratives of renunciation*. Evanston (Illinois), 1993. P. 79–108. Дальнейшее развитие этого подхода см. в статье: *Holland K. Genre and the Temptations of Narrative Desire in Kreutzer Sonata // Tolstoy Studies Journal*. 2013. V. XXV. P. 1–14. Ср. также интересные наблюдения над тем, как ведут себя в повести слова из лексических групп «начала» и «конца», создающие впечатления движения внутри замкнутого круга: *Wyman A. Discourse and intercourse in The Kreutzer Sonata: A Schelerian perspective // Christianity and Literature*. 2015. V. 64. № 2. P. 161–166.

¹² Уточним лишь, что под автором мы понимаем субъект речи — эксплицитный в нефикциональных текстах и имплицитный в фикциональных текстах. Возможны здесь, естественно, и различные промежуточные, комбинированные или игровые варианты. К примеру, Автор в пушкинском «Евгении Онегине» (и подобных ему произведениях) может быть определен как квазиэксплицитное воплощение субъекта речи.

¹³ Ср.: *Coetzee J.M.* Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky (1985) // *Doubling the Point. Essays and Interviews.* Cambridge (Mass.); London, 1992. P. 257–264.

¹⁴ Впрочем, самого Толстого подобный критерий явно смущал. В дневнике 1889 г. он напишет: «Да, огромная ошибка это покаяние, раскаяние и искупление грехов чем-либо другим, чем то, что вытекает из самого сознания греха <...> Во всяком случае грех обязывает к деятельности, а не к покаянию» [Т. 50. С. 59]. В этом смысле показателен грамматически странный оборот в той возможной реплике Позднышева из записных книжек, которую мы процитировали, — не «хоть полюбил», а «хоть полюбил бы».

¹⁵ *Golstein V.* Narrating the Murder: The Rhetoric of Evasion in «The Kreutzer Sonata» // *Russian Literature.* 1996. V. XL. P. 451–462.

¹⁶ Литературное наследство. Т. 37–38. Кн. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1939. С. 432–433.

¹⁷ Ср. опирающуюся на исчерпывающее знание источников работу: *Ранкур-Лаферьер Д.* Лев Толстой на кушетке психоаналитика. Женоненавистничество, мазохизм и ранняя утрата матери (1998) // *Ранкур-Лаферьер Д.* Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004. С. 541–858. Там же см. подробную библиографию вопроса.

¹⁸ *Федоров Н.Ф.* Указ. соч. Т. 1. С. 302.

¹⁹ Там же. С. 407.

²⁰ *Сетницкий Н.А.* Избранные сочинения. М.: РОССПЭН, 2010. С. 154.

О.А. Симонова

Дискуссии о моде в женских журналах Первой мировой войны¹

В статье рассматриваются дискуссии о моде на страницах женских изданий («Журнал для хозяек» и «Женская жизнь»). Выявлено несколько проблемных полей, интересовавших авторов статей. Обсуждалась необходимость сделать одежду женщин более практичной и удобной в работе. Полученная в годы войны возможность самим зарабатывать себе на жизнь уменьшала зависимость женщин от мужчин и, следовательно, вызывала отказ от одежды, подчеркивающей сексуальность и женственность. В связи с тем, что, с одной стороны, модная индустрия стала давать сбои, а с другой, ставился вопрос о неэтичности моды во время войны, сама жизнеспособность моды подверглась сомнению. Однако вскоре мода вернулась на страницы журналов, правда, в более функциональном для женщин виде.

Ключевые слова: мода, Первая мировая война, женский вопрос, женские журналы.

Судьба женщины зависит от покроя ее юбки.
Миром управляют закройщики.
И если вас интересует будущее человечества —
читайте модные журналы!
Лев Никулин²

Одним из дискуссионных общественных вопросов начала Первой мировой войны был вопрос о женском костюме. Он обсуждался в нескольких плоскостях: во-первых, война способствовала расширению области женской деятельности, что привело к необходимости сделать одежду женщин более практичной. Во-вторых, увеличение самостоятельности женщин, вовлечение их в трудовую деятельность, полученная в годы войны возможность самим зарабатывать себе на жизнь уменьшали их зависимость от мужчин и, следовательно, вызывали отказ от одежды, подчеркивающей сексуальность и женственность. В-третьих, сама жизнеспособность моды подверглась сомнениям. Обусловлено это было двумя взаимодополняющими процессами. С одной стороны, модная индустрия стала давать сбои. Многих парижских модельеров призвали на фронт, что породило некоторые лакуны в производстве одежды. Но даже те модели, которые продолжали создаваться, не могли беспрепятственно поступать на российский рынок из-за проблем с транспортным сообщением. С другой стороны,

право моды на существование в то время, когда повсюду царили смерть и страдания, было подвергнуто сомнению.

Если сама мода времен Первой мировой войны привлекала внимание специалистов³, то словесное поле борьбы за и против нее на страницах женских журналов до сих пор недостаточно исследовано. Мы рассмотрим дискуссии о моде в двух московских печатных органах: «Журнале для хозяек» (1912–1918; 1922–1926) и его дочернем издании «Женская жизнь» (1914–1916).

Итак, прежде всего, поднимался вопрос о практичности и удобстве женской одежды. Платье начала XX в. затрудняло движения: корсет, узкая длинная юбка, широкая шляпа — все эти детали подходили светской женщине, но не работнице, которая вела активный образ жизни. Главным стесняющим элементом при работе была юбка, которая к тому же не защищала ни от холода, ни от пыли. Принципиальным становится вопрос о необходимости носить брюки женщинам, взявшимся за работу, считавшуюся дотоле мужской. Правда, такому кардинальному изменению женского костюма мешало общественное мнение: дамские шаровары, которые пытались ввести в обиход парижские модельеры, вызвали скандал. Но потребность в них была все ощутимее. Граница дозволенного постепенно отодвигалась: женщины уже стали носить панталоны в качестве нижнего белья, спортсменки и артистки по роду своей деятельности надевали шаровары. Некоторые женщины носили их дома⁴.

На страницах женских журналов высказываются требования выработать женский фасон шаровар и ввести их в рабочий костюм. Это обезопасило бы женщин от возможных несчастных случаев на работе, вызванных неудобством юбки, обеспечило бы им проворность и ловкость. Со временем, считал журналист В. Петровский, шаровары вытеснят «уродливую юбку, — то спутывающую ноги, то делающую женщину похожей на колокол»⁵. Необходимость в брюках для женщин давно назрела, к тому же переход к ним «преследует очень серьезные цели гигиены, удобства и дешевизны»⁶.

С теми же целями высказывалось предложение об упрощении одежды сестер милосердия, о придании ей практичного и функционального вида. «Война меньше всего требует женственности и трогательности»⁷, — заявил автор статьи, опубликованной в журнале «Женская жизнь», предлагая сменить наколку сестры милосердия на плотный гуттаперчевый чепец (как у англичанок). Правда, высказывания относительно необходимой функ-

циональности женской одежды были довольно редки. Чаще писалось о непрактичности современной моды.

Проблема красоты / удобства одежды была непосредственно связана с женским вопросом. Женщина, надевая платье, в котором выглядит соблазнительной, стремится привлечь мужчину, а значит, действует в рамках принятой модели женского поведения: «Нынче некоторые мужчины упорно ставят между платьем и душой женщины знак равенства. <...> Платье — наглядность. Вопрос о женском платье, в частности, вопрос о роскоши его, вопрос социальной важности и в семейной жизни, и в общественном собрании, и на сцене. Пока женское платье остается “туалетом”, от него только один шаг к проституции. Когда женщина надевает пиджак, она мелочью компрометирует большое общественное мнение, она мешает среднему мужчине, человеку толпы такую нелепо лезущей в глаза частностью сделать нужные и важные в социальном смысле обобщения»⁸. Одежда определяла мужское отношение к женщине. Отказываясь от демонстрации своей сексуальности, женщина обретала независимость от мужчины, которой, собственно, и добивались феминистки. Таким образом, платье как традиционный признак женственности отвергалось. Журналисты призывали женщину менять свой внешний вид для лучшего соответствия той новой роли, к которой она стремилась.

Взаимосвязь одежды женщины и ее общественной роли получает и художественное осмысление. Писатель Л.В. Никулин высказывает мысль о том, что развитие цивилизации зависит от эволюции моды и, следовательно, после войны женщина будет более свободна, так как изменился покрой юбки: «Женщина получает привилегию на свободные движения, на широкий шаг, и — заметьте, — это совпадает с моментом, когда она становится активной участницей жизни, сестрой милосердия, кондуктором, инженером!...»; «Юбка свободного покроя — это идея самостоятельной женственности, начало великой эры, когда женщина будет взбираться на площадку трамвая сама, без посторонней помощи!»⁹. Раскрепощение женщины в одежде будет способствовать освобождению ее личности.

Женский вопрос оказывался непосредственно связанным с войной. В то же время мода, как признак благополучной жизни, была этически несовместима с войной, приносящей смерть и разрушения. В артистической среде зародилось течение, стремящееся свести к минимуму привычку следовать за модой.

Оперная артистка Л. Де-Лозио-Лосская призывает женщин отказаться на время войны от таких дорогих вещей, как кружева, вышивки, перья и разные украшения для шляп. В опубликованном в «Журнале для хозяек» письме она предлагает носить белое или черное платье из гладких материй и «небольшой красный крест из ленты, по которому с радостью можно узнавать тех, кто победил в себе рабское чувство перед добровольно созданным, но могучим и властным законом моды»¹⁰.

Но сразу же возникло оппозиционное мнение. Согласно ему исключение из жизни такой неотъемлемой ее составляющей, как мода, вызвало бы проблемы не только морального, но и экономического характера. Отказ от моды повлек бы за собой безработицу швей, ткачих и проч. Кроме того, мода является частью мирной жизни, элементом повседневности. С ее помощью создается ощущение того, что жизнь, несмотря на войну, продолжается. Поэтому не следовало из-за войны менять отношение к одежде. В женских журналах отмечалось, что англичанки отказались носить траур, «чтобы одевание печали не действовало угнетающим образом на душу общества»¹¹.

Интересно, что предложение оперной артистки Де-Лозио-Лосской, понимавшееся ею как принесение моды в жертву войне, трактовалось читательницами «Журнала для хозяек» как очередное модное нововведение. Женщины средних кругов не могли позволить себе так кардинально менять гардероб, как это делали дамы высшего света и богемы, поэтому они заявляли о нежелании поддержать призыв артистки, не имея средств на пошив нового белого или черного платья¹². Отказ артисток от роскоши воспринимался журналистами как зарождение новой моды¹³.

Этическая сторона отказа от моды обсуждалась в следующей формулировке: имеет ли женщина право думать о нарядах, когда близкий ей человек, возможно, умирает на поле брани? Война пробуждала в обществе новые ценности. Глобальные вопросы жизни и смерти должны были вытеснить в сознании женщины мелочные интересы, в том числе заботы о внешнем виде. Война — «не время думать о нарядах»¹⁴. Пышность и богатство женских платьев и украшений противопоставлялись боли и страданиям раненых воинов. Журналистка «Женской жизни» Нина Иванова акцентировала внимание на не соответствующей времени роскоши женской одежды, в статье «О модах» она писала: «Когда я смотрю на багровеющие рубины кулонов и брас-

летов, чей так яркий контраст с белизной шей и рук, то не могу отогнать от себя назойливой мысли:

— Так, быть может, краснеет на снегу застывшая кровь тех, кто любил эти руки»¹⁵.

Но этическая сторона вопроса оказалась уязвима перед силой традиции. Здесь снова возникала мысль о том, что женщине необходимо выглядеть красиво, чтобы привлечь мужчину. Мода — неотъемлемая часть жизни патриархального общества, ею питается традиционный взгляд мужчины на женщину как на объект любования и вожделения. Даже раненый солдат не перестает быть мужчиной, он хочет видеть женщину «во всеоружии своей женской способности радовать и привлекать своим внешним видом»¹⁶.

Вводилось разграничение между обновлением гардероба и поддержанием его в хорошем виде. Утверждалось, что можно обходиться тем, что имеется в гардеробе, не заводя новых туалетов, но это не значит, что нужно подавлять красоту и изящество: «Спросите любого солдата или офицера, будет ли он доволен, если близкий ему человек оденется в старое, затрапезное платье и на каждом шагу внешностью будет подчеркивать серьезность переживаемого момента»¹⁷. Требовалось одеваться изящно и постоянно освежать свой туалет, не обязательно педантично следуя за модой. Предлагалось экономить (использовать дешевые ткани и шить самим) и обучиться умению одеваться. Продолжал насаждаться традиционный взгляд: «Веками мужчина заставлял женщину приспособлять свою внешность к своему вкусу. Веками он требовал, чтобы она была красива и обаятельна. И если теперь проповедуются какой-то крестовый поход против моды, то делается это просто ради рисовки, ради красного словца»¹⁸.

Еще один аспект проблемы был связан с нарушением работы индустрии моды: в начале войны «пронесся слух, что моды отныне вообще не будет, потому что боги моды призваны в ряды доблестной французской армии, и святилища их на улице Мира опустели»¹⁹. Отныне единственно модным был провозглашен костюм сестры милосердия. В большинстве своем женщины не смогли проявить индивидуальность и сами создать модели платьев. Московские и петербургские дамы, оставшись без модных заграничных журналов, носили одежду одинаковых фасонов. Журналистка Тихова видела в отсутствии парижской моды возможность для женщин проявить творческие способности, начать бороться с неудобными модами, навязываемыми мужчина-

ми. А следующим шагом будет создание немодного костюма, который явится «знамением новой женщины»²⁰.

Создание моды являлось в то время мужской прерогативой. Модели платьев заключали в себе мужское видение женщины, выражали женственность, будучи непрактичными для повседневной жизни. Мода являлась неким микрообществом, повторявшим структуру человеческого общества. И ее не обошли стороной баталии, ведомые феминистками за достижение равноправия. Борьба с мужским доминированием в жизни выражалась на уровне моды в стремлении женщин создать альтернативный удобный костюм (а не платье!). Но именно Первая мировая война, способствовавшая освобождению женщины и включению ее в жизнь общества, а не борьба феминисток, содействовала преобразению женского костюма. Во время войны женщины стали носить более удобную одежду, «сами более или менее умело направляли движение моды, освободившись от многих нелепых фантазий, которые навязывали им как канон моды»²¹.

Однако описываемые дискуссии были характерны для начала войны. Антимодные тенденции очень скоро сменились привычным поклонением моде. Уже со второго квартала 1915 г. прежние высказывания о необходимости отмены моды практически больше не появляются в женских журналах, возобновляется прервавшееся печатание модных хроник, одежда претерпевает грандиозные изменения. Это осмыслялось и современниками: «В то время, когда вопрос о модах, казалось бы, должен замереть благодаря текущим мировым событиям, мода, против ожидания, совершенно изменилась, начиная с общего силуэта, линий фигуры, вплоть до мельчайших деталей в отделке»²². «Полный переворот в области мод понуждает нас обновить весь наш гардероб»²³. Мода опять требовала от женщин больших денежных затрат: самыми модными в военные зимы становятся такие взлетевшие в цене меха, как котик.

В одежде появляются военные мотивы, прежде всего это заметно в фасонах и цветах блузок. Популярность приобретает «военная» блузка — свободная рубашка с отложным воротником, в отделку которой входят металлические пуговицы, петлицы на воротнике, погоны на плечах, цветные обшлага. Излюбленными становятся национальные цвета (синий, белый, красный) и цвета дружественной бельгийской державы (черный, красный и оранжевый). Платье часто заменяется удобным костюмом тальер с однорбортным верхом. Также появляются своеобразные платья-

костюмы (их отличительная черта — ниспадающая поверх юбки туника, делающая платье похожим на костюм).

Влияние войны сказалось в исчезновении тренов, жестких корсетов и излишних украшений. Самое разительное изменение было заметно в силуэте одежды. Прежняя облегающая длинная юбка сменилась до невозможности короткой (чуть выше щиколоток!) и очень широкой, ниспадающей воланами. Широкая юбка не стесняла движений, была удобна для работы и ходьбы. Женщина, как того и добивались феминистки и сочувствовавшие им журналисты, получила возможность более свободно двигаться, но до повсеместного введения брюк было еще далеко. Мода, несмотря на предсказывавшуюся ей смерть, продолжила развиваться по собственным законам, повелевая женщинам подчиняться себе.

¹ Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709).

² *Пессимист* <Никулин Л.>. Юбка свободного покроя // Женская жизнь. 1915. № 22. С. 11–12.

³ *Романовская М.Б.* История костюма и гендерные сюжеты моды. СПб.: Алетейя, 2010. С. 96–111; *Хорошилова О.А.* Костюм и мода российской империи: Эпоха Николая II. М.: Этерна, 2012. С. 444–457; *Бочкарева А.С., Ефимова Н.Г.* Мода и стиль времен Первой мировой войны как элемент политической символики и историко-культурного наследия // Первая мировая война как пролог XX века — века войн и революций. К 100-летию Первой мировой войны: материалы международной научно-практической конференции. Краснодар: Новация, 2015. С. 54–60, и др.

⁴ *Д.К.* Рабочий костюм женщины // Журнал для хозяек. 1917. № 17–18. С. 27.

⁵ *Петровский В.* Рабочий костюм женщины // Журнал для хозяек. 1917. № 8. С. 25–26.

⁶ *Д.К.* Указ. соч.

⁷ *Штатский.* Проект маленькой реформы // Женская жизнь. 1914. № 2. С. 13.

⁸ *Гидони А.* На разных полюсах // Женская жизнь. 1915. № 17. С. 2–4.

⁹ *Пессимист* <Никулин Л.>. Указ. соч.

¹⁰ *Де-Лозио-Лосская.* [Письмо в редакцию] в статье: *К.М.* Война и наряды // Журнал для хозяек и женская жизнь. 1914. № 19. С. 5.

¹¹ *К.М.* Указ. соч. С. 5–6.

¹² Письма читателей (По поводу статьи «Война и наряды») // Журнал для хозяек и женская жизнь. 1914. № 21. С. 29.

¹³ Демич П. Беспольный жест // Женская жизнь. 1916. № 5. С. 1; Джоконда. Беседа Джоконды. Простота и неряшливость. Артистки и мода // Там же. С. 11.

¹⁴ Иванова Н. О модах (Письмо в редакцию) // Женская жизнь. 1916. № 4. С. 19.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Margo. Causerie // Мир женщины. 1915. № 1. С. 7–8.

¹⁷ Виртин М. <Энгельгард В.В.>. «То, что есть» // Журнал для хозяек. 1916. № 16. С. 1–2.

¹⁸ Готвальд В. Судьи-подстрекатели // Журнал для хозяек. 1916. № 20. С. 22–23.

¹⁹ Тихова. Помогите поверить! // Журнал для хозяек. 1915. № 6. С. 5.

²⁰ Там же.

²¹ Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века / Перев. с польск. М.: Легкая индустрия, 1977. С. 121.

²² Модный отдел. Хроника мод // Журнал для хозяек. 1915. № 10. С. 9.

²³ Модный отдел. Хроника мод из Парижа // Журнал для хозяек. 1915. № 23. С. 8.

Русский символизм в кривом зеркале массовой литературы: два отражения*

Вниманию читателей предлагается републикация двух забытых поэтических текстов 1911 г. с отчетливой пародийной и сатирической составляющей, затрагивающей символистских авторов и символистскую поэтику. Первый представляет собой грубую пародию на З.Н. Гиппиус, принадлежащую перу мореплавателя и писателя-мариниста Д.А. Лухманова, второй — стихотворный фельетон С.Я. Маршака, пародирующий одну из речей депутата Государственной думы В.М. Пуришкевича и упоминающий целый ряд явлений модернистской культуры и литературы.

Ключевые слова: Д.А. Лухманов, З.Н. Гиппиус, С.Я. Маршак, В.М. Пуришкевич, пародия.

Два вполне разнородных поэтических текста, которые я здесь хочу републиковать в качестве скромного юбилейного подношения Дине Махмудовне Магомедовой, тем не менее, имеют друг с другом кое-что общее. Оба они обнародованы в 1911 г., оба написаны авторами, находившимися вне символистского движения и на глубокой периферии тогдашней литературной жизни. Тем не менее, к обоим авторам в 1920-е гг. пришла известность: к первому — скромная, ко второму — широкая, быстро переросшая во всенародную славу.

1

Первое републикуемое мною стихотворение, представляющее собой грубую, полупорнографическую пародию на Зинаиду Гиппиус, вошло в поэтическую книгу известного русского и советского мореплавателя Дмитрия Афанасьевича Лухманова (1867–1946) «На суше и в море» (1911), изданную в Мариуполе (пародия на Гиппиус помещена на с. 49–50 этой книги). Лухманов был не только стихотворцем-дилетантом (между прочим, на с. 36 напечатан стишок, начало которого известно очень многим русским читателям: «Ходят чайки по песку, / Моряку сулят тоску...»), но и вполне профессиональным прозаиком-маринистом.

* Приношу глубокую благодарность П.А. Кулешовой за помощь, оказанную при написании второй заметки.

Также он послужил основным прототипом для заглавного героя детской книги, любимой несколькими поколениями советских детей, — «Приключений капитана Врунгеля» Андрея Некрасова. В своей рецензии на документальную книгу Лухманова «20 000 миль под парусами» Некрасов сетовал на то, что ее автор не «вложил в описание удивительного морского похода больше писательского темперамента» и не «отказался от “объективного” взгляда на вещи» (Детская литература. 1936. № 12. С. 7). Собственно, «Приключения капитана Врунгеля» и стали «темпераментной» попыткой Некрасова отказаться от «объективного взгляда» на удивительные морские приключения.

АРОМАТ СТРАСТИ

Посвящается Зинаиде Г — с

Я белой капусты кочан.
Листы плотнобледные властно
Сжимают мой девственный стан,
Сжимают ревниво и страстно.
Томленьем пурпурным полна,
Стою холодна я, как камень.
А страсти безбрежной волна
Мне сердце сжимает, как пламень.
Когда же слизник сладострастный
Проникнет под брónю листов,
Проникнет влюбленный, прекрасный
Герой моих сладостных снов,
И вдруг поползет, извиваясь
Вокруг кочерыжки моей, —
Восторгам любви отдаваясь,
Зажгусь я миллионом огней.

2

Автором второго публикуемого текста был Самуил Яковлевич Маршак, под «диккенсовским» псевдонимом Уэллер в начале 1910-х гг. печатавший многочисленные стихотворные фельетоны в либеральной петербургской «Всеобщей газете». Эти фельетоны М.Л. Гаспаров охарактеризовал так: «Сейчас уже мало кто помнит, что такое стихотворный фельетон в дореволюционной газете: почти ежедневные сорок-пятьдесят строчек бойким размером о чем угодно, а чаще всего ни о чем, только чтобы разнообразить страницу; темы их повторялись вновь и

вновь, потому что никто из читателей нового фельетона не помнил предыдущего. Такими фельетонами Маршак зарабатывал на жизнь»¹.

Один из таких фельетонов, опубликованный на с. 3 № 530 (от 4 марта 1911 г.) «Всеобщей газеты», был написан от лица любимого «антигероя» тогдашних сатирических выступлений Маршака — депутата-националиста Владимира Митрофановича Пуришкевича (1870–1920). Та речь Пуришкевича, которая пародировалась в фельетоне, перед этим цитировалась в анонимном отчете о заседании Государственной думы, состоявшемся 25 февраля 1911 г. Этот фельетон был опубликован на с. 2 № 524 (от 26 февраля 1911 г.) «Всеобщей газеты»: в ходе своей речи Пуришкевич «неожиданно останавливается на деятельности современного русского театра, который при содействии школы, суда и печати ведет к полному разложению русского народа и губит русскую государственность. “— Кинематограф есть величайшая опасность для русской государственной жизни”. Свою речь Пуришкевич заканчивает пожеланием, чтобы цензурное ведомство не жалело красного карандаша и этим упорядочило бы театральное дело».

СКУЧАЮЩИЙ ПУРИШКЕВИЧ

*Мейерхольды, Брюсовы, Рышковы и т. д. — все это отцы революции, подготовляемой театром...
Кинематограф — величайшая опасность нашей государственности
(Из речи Пуришкевича
в Гос<ударственной> Думе).*

В законодательной палате
Я пропадаю целый день,
А дома в феске и халате
Брожу печально — будто тень.
Куда пойти? В Александринку,
Где Мейерхольд и Метерлинк?..
Или пройти к Сенному рынку?
Иль заглянуть на скэтинг-ринк?
Но наш базар — в еврейских лапах,
А скэтинг-ринк — английский спорт...
Мне страшен либеральный запах,
Мне жаль тебя, английский лорд!..

Пойти в театр Коммиссаржевской?
Но там Андреев Леонид!..
Один лишь фарс остался Невский,
Но тот души не веселит...
В палате нашей, будто в фарсе,
Мы так хохочем иногда,
Что услышали бы на Марсе,
А Марс — далекая звезда!..
Гласит анонс, что будет вскоре
Мой с Замысловским бенефис.
Когда ж играет Гегечкори, —
Мы вторим в лад из-за кулис.

Одна надежда: Чинизелли...
Борцы, наездницы, слоны.
Мне клоунады надоели
Еще во дни моей весны.
В их злободневно-пошлых шутках
Я вижу мало мастерства.
В моих обычных прибаутках
Гораздо больше естества.
Но иногда среди веселий,
Среди наездниц и зверей
Я забывал, что Чинизелли —
Не Сципионе, а еврей!

Мы ждем «художников» московских...
Но об искусстве я скорблю —
И пьес каких-то философских
Я не терплю, я не терплю!
Пусть не надеется Юшкевич, —
Он не поставит ничего!
Клянусь (не будь я Пуришкевич!) —
Я мигом вышлю его.

А декаденты... декаденты!..
Какой крамольный элемент!
Те были земцы и студенты, —
Теперь явился декадент.
Рышков — апостол символизма,
А с ним Потапенко-масон
И Блок — отец социализма...
Какой кошмарный, тяжкий сон!

Но всех страшней кинематограф.
Его губительный экран
Вредней, чем мерзостный фонограф,
Поющий гимны вольных стран...
Картины Лондона, Берлина,
Где одинокий полисмэн
Шагает медленно и чинно,
Как совершенный джентельмэн...
Повсюду скопища народа, —
А он задумчиво глядит...
Подумать можно, что свобода
Везде на Западе царит.
О, сколько буйного соблазна
В кинематографе для нас!
Он всех влечет многообразно,
Но всем готовит страшный час.

Так в Петербурге развлечений
Я для себя не нахожу
И в поздний час, подобно тени,
По кабинету я брожу.

¹ *Гаспаров М.Л.* Маршак и время // *Гаспаров М.Л. О русской поэзии.* СПб.: Азбука, 2001. С. 413.

Догадка Томашевского

Статья посвящена письмам Б.В. Томашевского А. Виру (А.А. Попову), в которых затронут ряд литературных тем: это рассказы о французской литературе второй половины XIX — начала XX в., сюжеты из истории французской литературы, стиховедческие наблюдения, суждения общетеоретического порядка, реакция на актуальные события литературного процесса. Основным предметом интереса является догадка Томашевского, впервые сопоставившего трилогию Ф. Сологуба «Творимая легенда» (в частности, роман «Королева Ортруда») и роман французского писателя Пьера Луиса «Приключения короля Позоля».

Ключевые слова: Б.В. Томашевский, А.А. Попов (Вир), Ф. Сологуб, Пьер Луис, «Приключения короля Позоля».

Как хорошо известно, выдающийся стиховед и пушкинист, автор до сих пор используемого учебника теории литературы Б.В. Томашевский по специальности был инженером с глубокими знаниями математики. Окончив Пятую петербургскую гимназию в 1908 г., он поступил на факультет электротехники Льежского университета (другое его название — институт Монтефиоре). Бóльшая часть имеющихся в общем доступе источников, начиная с Википедии, говорит о том, что он участвовал в гимназических сходках и потому не смог поступить в петербургский Политехнический институт. Однако приемная дочь вспоминала: «...он поступил в Льежский электротехнический институт на математическое отделение, это был самый дешевый вариант подобного образования. Свое решение он принял самостоятельно, против воли отца, и рассчитывать мог только на себя»¹. Был ли он вольнослушателем в Сорбонне, как о том сообщает ряд источников? Похоже, что нет: как кажется, даты не оставляют времени для систематического пребывания во французской столице. Биографы сотрудников Публичной библиотеки утверждают, что по окончании льежской учебы он продолжал образование в Политехническом институте², но и тут мы снова склонны поверить дочери, уверенно утверждающей, что именно в тогдашние два года он был слушателем математического отделения Сорбонны.

Все четыре года он переписывался с молодым поэтом Александром Виром (Александр Александрович Попов, 1890–1957), причем его письма время от времени напоминают настоящие трактаты на самые разные темы. Если не говорить специально об

описаниях туристских впечатлений, то основные темы писем Томашевского можно свести к следующему.

Во-первых, это рассказы о французской литературе второй половины XIX и начала XX вв., преимущественно о поэзии. Здесь мы находим портреты (и биографические, и творческие) Малларме, Лафорта, Самена, Вилье де Лиль Адана, Мерриля, Рембо, М. Деборд-Вальмор, Мореаса, Верхарна, Роденбаха, Ж. Ренара, А. Мокеля, П. Адана, Ф. Грега, Мюссе, Барбье и т. д., и т. п. В связи с этим нередко разбираются переводы этих поэтов на русский язык, чаще всего сделанные Брюсовым (к которому Томашевский относится очень скептически). Время от времени эти разборы представляют собою значительную ценность.

Второе — сюжеты из истории французской литературы: Монтень, Брантом, Паскаль, более мелкие авторы, причем время от времени — в сопоставлении с русской литературой. Как кажется, здесь уже можно увидеть корни того, из чего впоследствии сложится книга «Пушкин и Франция».

Третье — стиховедческие разборы и наблюдения, как самостоятельные, так и по поводу суждений других авторов. 23 ноября 1910 г. он подробно пишет Виру о своем впечатлении от двух статей Брюсова — не только «Об одном вопросе ритма»³, но и более ранней, «О “речи рабской”, в защиту поэзии»⁴, а в письме от 14 марта того же года, т. е. значительно ранее, разбирает стихи Вира с точки зрения своей теории. Так что именно в этих письмах, а не в двух письмах к Брюсову мы находим самые ранние свидетельства занятий Томашевского теорией стиха, причем весьма уже продвинутых⁵.

Четвертое — суждения общетеоретического порядка. К сожалению, нам не удалось установить их точную связь и последовательность, так как письма сохранились не полностью, но постоянные отсылки к более ранним разысканиям явно предполагают подобную связь.

И, наконец, то, что прежде всего интересует нас, — реакция Томашевского на актуальные события литературного процесса.

Впервые, сколько мы знаем, следы этого увлечения были обнародованы в 3-й книге 92-го тома «Литературного наследства», в разделе «Блок в неизданной переписке и дневниках современников». Там напечатаны фрагменты писем Вира к Томашевскому и один отрывок из письма Томашевского к Виру⁶. Еще два фрагмента были опубликованы нами⁷, ряд стихотворений Томашевского с ценной вступительной статьей — А.Л. Соболевым

совсем недавно⁸. Однако это лишь ничтожная часть большого эпистолярного комплекса.

Интерес к актуальной литературе, несомненно, связан с тем, что тогда оба корреспондента видели себя поэтами. Томашевский, кажется, не напечатал при жизни ни одной стихотворной строки. Его собеседник был усердным вкладчиком журнала «Весна» (15 стихотворений)⁹, стал соавтором Томашевского по одной из пушкинских статей¹⁰, был приятелем Мандельштама¹¹, который вместе с Пястом рекомендовал Вира Вяч. Иванову¹², дважды выступал в Обществе поэтов (так называемой Физе¹³).

К сожалению, дальнейшая судьба А.А. Попова осталась для нас почти загадкой, ключи к которой надо искать в военных архивах: в самом последнем из сохранившихся писем его к Томашевскому сообщается, что он служит в Артиллерийской академии РККА¹⁴, из других случайных известий мы знаем, что он умер в должности доцента и звании полковника.

Мы предлагаем вниманию читателей фрагмент письма Б.В. Томашевского из Льежа от 27 ноября — 2 декабря 1910 г. Этот фрагмент был написан 2 декабря.

Речь в нем идет о никогда, сколько нам известно, не сопоставлявшихся произведениях: печатавшейся в альманахах «Шиповник» трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» и романа Пьера Луиса «Приключения короля Позоля».

Пьер Луис (Пьер Феликс Луи, 1870–1925) обладал устойчивой репутацией писателя, работающего на грани искусства и порнографии¹⁵. Несколько сборников стихов и три романа были напечатаны при жизни, почти столько же «запретных» произведений вышло в свет после его смерти¹⁶. В России уже с первых эпизодов знакомства с его творчеством (например, с обмена мнениями между Г.В. Чичериным и М.А. Кузминым в 1897 г.¹⁷), не зная еще запретного корпуса, его обвиняли в непристойности, изданию его книг препятствовала цензура (так, по приговору суда уничтожили второе издание «Песен Билитис» в переводе А.А. Кондратьева; да и интересующий нас роман, кажется, тоже испытал цензурные придирки), творчество ставили невысоко, но он был довольно широко известен читающей публике и даже изысканным писателям.

«Песни Билитис» были очень популярны, и, несмотря на недовольный отклик Кузмина, вопрос об их влиянии на «Александрейские песни» наверняка будет поставлен еще не раз. Мы в свое время пытались показать, что «Афродита» Луиса могла воздействовать на поэзию Блока¹⁸. Но, пожалуй, именно проза Сологуба

легче всего впитывала в себя некоторые мотивы произведений Луиса, в том числе и названного Томашевским. Сологубовская «Королева Ортруда» была опубликована в 1909 г., а в 1908 г. в Санкт-Петербурге вышел роман «Приключения короля Павзалия», и в библиотеке Сологуба он был¹⁹. Впрочем, конечно, он мог читать и по-французски, поскольку даже переводил с этого языка.

Как любопытную параллель отметим, что Луис был фотографом-любителем и коллекционером фотографий, и среди его наследия многие исполнены в жанре «ню», причем позировали для них его многолетние любовницы Мари де Ренье (дочь Ж.-М. де Эредиа и жена А. де Ренье) и Зохра Бен Брахим²⁰. Подобной коллекцией обладал и Сологуб. См. в дневнике М. Кузмина о разговоре с Ан.Н. Чеботаревской (запись от 9 сентября 1909 г.): «Она потолстела, переменила прическу, стала похожа на таитянку, говорит, что отвыкла от людей, показывала свои карточки в голом виде, но было скучновато там»²¹.

Письмо, из которого мы извлекаем фрагмент, хранится в НИОР РГБ (Ф. 645. Карт. 40. Ед. хр. 13. Л. 150б–160б). Для большей ясности восприятия мы всюду берем названия произведений в кавычки и расставляем вопросительные знаки, без которых Томашевский обходился.

Географические неизвестные.

Вы, вероятно, не забыли королевство Островов²² и сельскую учительницу Альдонсу? Вы помните, вероятно, и скромную обстановку ее дома.

«На столе книжки, издания Дома Любви Христовой. А вот, на кровати, из-под подушки зачем-то виден прочитанный наполовину роман Пьера Луиса?»²³

Какой же это роман? — Несомненно, то были «Похождения короля Позоля».

Действительно, обитательница Островов должна была интересоваться судьбами ближайшего государства — королевства Трифемского, тем более, что очень многое роднило эти два королевства. Хотя бы то, что, находясь в Средиземном море, говоря одним языком — французским и обладая многими другими качествами государств, они тщательно избегаются энциклопедиями, географами и вообще — ученым миром²⁴. И о том и о другом осмелились заявить миру — беллетристы. Не потому ли, что в жизни этих государств политика имеет более литературную, чем реальную форму?

Но какую же форму имеет политика в Трифемском государстве?

Это — что весьма странно в наш век — абсолютная монархия. Но существует она лишь для того, чтобы оберегать свободу нравов своих подданных.

Весь кодекс законов состоит из 2 положений: 1) не вреди другому; 2) соблюдая первое — твори, что угодно²⁵.

И нравы соображаются с этим. Нагота — не вредит никому, потому все желающие — а таких много — одеваются в костюмы первых людей (до их изгнания из Рая)²⁶. Когда в определенном возрасте возникают некоторые потребности — а они не вредят никому — не возбраняется их удовлетворять в самых широких масштабах. Существуют даже общества, покровительствующие этой свободе нравов. И народ благоденствует.

И в этом-то государстве происходят приключения доброго короля Pausole (или, как его именует народ — bon Roi Paupеul²⁷ — точь-в-точь, как переименуют доброго bon vivant'a — S. M. R. Léopold II²⁸).

Такова утопия парижанина. Она уже не вызывает к преступлению, она не требует жертв — по выражению Pausole'я в государстве Tгурhême проливается кровь только курочек = молодых девиц²⁹. Правда, она требует излишеств, парадоксальных отпращиваний потребностей, ежеминутных сопulations, но все это сдобрено тем чувством, кое именуется юмором, иронией.

Но не напрасно ирония так часто совпадает с пессимизмом (что мы видели на примере Laforgue'a³⁰). Повторяю — ирония есть скрытый, латентный ужас. Мы знаем юмор пьяницы, напившегося от горя, мы знаем юмор «прожигателей жизни», кричащих: «cарре diem», т. к. им очень страшно, что этот diem неуловим, что все течет, и течение наносит утлый их корабль на мель. Иногда — появляется страшная мысль, но ее всегда можно удушить ироническими, двусмысленно-парадоксальными фразами. Не потому ли во всей французской литературе не найти ни одной мысли, но везде имеется «остроумие» — ловкость слов, избегающих мысль.

Не прельстимся же и мы этим королевством Трифемским. И ему, как и королевству Островов, грозит землетрясение, тщательно забываемое на зеленых лужайках, где совершают оргию молодые девушки и 40 солдат³¹. И эти крики радости и удовольствия, несомненно, когда-нибудь, не меняя тембра, — зазвучат тем ужасом, каким звучали голоса мессинских веселых обитателей³².

¹ Томашевская З. Несколько слов о Борисе Викторовиче Томашевском // Звезда. 2007. № 8. С. 149.

² Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь. СПб., 2003. Т. 3: Государственная Публичная библиотека в Ленинграде — Государственная Публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1931–1945. С. 546–547.

³ Брюсов В. Об одном вопросе ритма // Аполлон. 1910. № 11. С. 52–60.

⁴ Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии // Аполлон. 1910. № 9. С. 31–34.

⁵ Этим вносятся некоторые коррективы в превосходную вступительную статью Л.С. Флейшмана к публикации писем Томашевского к Брюсову (Письма Б.В. Томашевского В.Я. Брюсову / Публикация Л.С. Флейшмана // Ученые записки Тартуского гос. университета. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. Вып. 284. Труды по знаковым системам. Т. V. С. 532–533). Когда готовилась его публикация, переписка Томашевского с Виром была недоступна. Ныне материалы Томашевского, самые ранние из которых датированы 1909 г., сосредоточены в: НИОР РГБ. Ф. 645. Карт. 7. См. также нашу статью: Богомолов Н.А. Ранние стиховедческие идеи Б.В. Томашевского // Die Welt der Slaven. 2017. Jg. 62. H. 1. S. 42–55.

⁶ Литературное наследство. М.: Наука, 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 348–349, 350–351, 353, 393–394, 398.

⁷ Богомолов Н.А. Из истории русского бодлиеранства // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание, Наука, 2005. Кн. 1. С. 233–236; перепеч.: Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. С. 549–552.

⁸ Соболев А.Л. Борис Томашевский — электротехник и поэт // Соболев А.Л. Тургенев и тигры: Из архивных разысканий о русской литературе первой половины XX века. М.: Трутенъ, 2017. С. 292–320.

⁹ Перечень его публикаций там см.: Соболев А.Л. Весна: орган независимых писателей и художников: Аннотированный указатель содержания. М.: Трутенъ, 2012 (по указателю). В «Словаре псевдонимов» И.Ф. Масанова указано, что он печатался в 1912 г. в журнале «Нива». О возможности там напечататься Вир писал Томашевскому 18 марта 1912 г.: «Месяц тому назад я послал в “Ниву” — вернее, понес — 9 стихотворений» прошлого года. Недавно меня известили, что три из них взяты — когда будут помещены — неизвестно — но доказательством того, что они взяты, являются 10 р. 50 к., к^от^{ор}ые я получил в день извещения и на к^от^{ор}ые купил книги, указанные в этом письме. По правде сказать, это все для меня явилось неожиданностью. Выступление в “Ниве” прилично вполне, ибо там были и есть все современные поэты — Брюс^{ов}, Бальм^{онт}», Блок, Сологуб, Чулков, Нарбут и т. д.» (НИОР РГБ. Ф. 645. Карт. 38. Ед. хр. 45. Л. 5об). Однако просмотр журнала и приложения к нему не дал результата. Согласно картотеке А.Д. Алексеева (ИРЛИ), в 1912 г. Вир трижды напечатался в загадочном для нас «Журнале “З”». За справку приносим сердечную благодарность М.М. Павловой.

¹⁰ Попов А.А. Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист: Историко-литературный сборник / под ред. С.А. Венгерова. Пг.: тип. А.Ф. Дресслера, 1916. Вып. 2. С. 204–257.

¹¹ URL: <http://www.raruss.ru/books-forever/books-forever-3/4334-mandelshtame-stone.html> (дата обращения 20.02.2019); URL: <http://www.collectors.ru/?p=1950> (дата обращения 20.02.2019). Фотографии Мандельштама в группе с Виром 31 октября 1914 г. см.: Мандельштам О. Камень. Л.: Наука, 1990. С. 263 и последняя страница вклейки.

¹² Пяст Вл. Встречи. М.: НЛО, 1997. С. 284 (в комментарии Р.Д. Тименчика).

¹³ О дважды повторенном его докладе см.: *Пяст Вл.* Указ. соч. С. 346 (в комментарии Р.Д. Тищенко).

¹⁴ НИОР РГБ. Ф. 645. Карт. 38. Ед. хр. 45. Л. 14 и об. Среди его трудов см.: *Попов А.* Артиллерийская ордена Ленина Академия Красной Армии им. Дзержинского, 1820–1940. М.: [Б. и.], 1940; *Хохлов В.И., Попов А.А., Лапинов П.В.* 120 лет Артиллерийской Академии 1820–1940. Л.: [Б. и.], 1940. Отметим также более позднее издание с участием Попова: Артиллерийская ордена Ленина и ордена Суворова академия Красной Армии имени Дзержинского 1820 г. — 1945 г. / сост. и авторы текста майор И.И. Кужельков, полковник а.с. А.А. Попов. М.: [Б. и.], 1946.

¹⁵ Нам известна только одна серьезная работа на русском языке о творчестве П. Луиса: *Михайлов А.Д.* Пьер Луис и фривольный роман на грани столетий // Михайлов А.Д. Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 406–416.

¹⁶ См. новейшее издание: *Louÿs Pierre.* Œuvre érotique / Edition établie par J.-P. Goujon. Paris: Robert Laffont, 2012.

¹⁷ См., например: *Шмаков Г.Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник. Вып. II. Тарту: Тартуский гос. университет, 1972. С. 350.

¹⁸ *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск: Водолей, 1999. С. 447–451.

¹⁹ *Шаталина Н.Н.* Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) // Незданный Федор Сологуб. М.: НЛО, 1997. С. 462. Там же перечислены и другие книги Луиса, имевшиеся у Сологуба.

²⁰ Издан один из альбомов эротических фотографий, принадлежавших Луису и довольно случайно сохранившихся: *Dupouy A. Pierre Louÿs: Le cul de la femme.* Paris: La manufacture de livres, 2018.

²¹ *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 167.

²² См. в тексте романа: «Эта страна — Острова, где царствовала Ортруда, рожденная, чтобы царствовать. Острова, где она наслаждалась счастьем, истомилась печалью, на страстные всходила костры и погибла. <...> События в королевстве, некогда знаменитом и сильным, ныне же заключенном в скромные пределы двух групп островов на Средиземном море, уже несколько лет тому назад стали привлекать к себе внимание широких кругов общества в Европе» (*Сологуб Ф.* Королева Ортруда // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 10. СПб.: Шиповник, 1909. С. 116). Топонимика показывает, что имеются в виду Балеарские острова: столица — город Пальма, остров Драгонера и т. д.

²³ Приводим тот текст, на который ссылается Томашевский, полностью: «Набожная Альдонса, — как и все крестьяне в государстве Островов, — в ее комнате образа висят и крестики, — стоит у стены каменная Мадонна, грубо сделанная, но сладко благословляющая на любовь и на печали; — в углу темнеет деревянное распятие, — у ног Мадонны, у ног Христа цветы живые, и бумажные пестрые гирлянды. На столе книжки, издания Дома Любви Христовой. А вот, на кровати из-под подушки зачем же виден прочитанный наполовину роман Пьера Луиса? Ну, это, конечно, привез милый, когда ездил в город покупать соль или гвозди.

Краснела, краснела Альдонса, когда жестокая Афра вытащила из-под подушки книжку в желтой обложке и, медленно перелистывая ее, сказала:

— Что-то скажет здешний священник, когда войдет к Альдонсе Жорис и увидит эту книжку?

— Альдонса ее спрячет, — сказала, улыбаясь, Ортруда» (*Сологуб Ф.* Указ. соч. С. 154).

²⁴ Тема отсутствия Трифемского королевства на картах Европы и мира многократно обыгрывается Луисом в первой же главе романа. О его расположении сказано: «Трифема — это полуостров, продолжающий Пиренеи к водам вокруг Балеарских островов. Она граничит с Каталонией и французским Руссильоном» (*Louÿs P. Les aventures du roi Pausol. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1901. P. 3*; перевод с французского сделан автором статьи).

²⁵ Второй принцип законов, установленных королем Позолем, восходит к девизу Телемской обители у Рабле: «Делай что хочешь».

²⁶ Ср. описание одежды королевы Ортруды: «Веселые, обнаженные дети радовали взоры и сердца жителей Островов, и сами они, красивые, стройные, смелые, не испытывали в такой степени, как их европейские соседи, стыдливого ужаса перед своим телом. Смуглое тело Ортруды любило знойные лобзания и пламенные ласки высокого в небесах Змия. Ее сильно дышащая грудь радовалась ветру с лазурного моря и глубокой прохладе морских волн. Ее стройные ноги радостно принимали к изумрудам теплых трав и к хрупкому песку взморий» (*Сологуб Ф.* Указ. соч. С. 118).

²⁷ Так (с небольшой неточностью: в тексте Луиса — Raupaul) приветствует короля трехлетний ребенок, когда тот возвращается в столицу (*Louÿs P. Les aventures du roi Pausol. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1901. P. 339*).

²⁸ Речь идет о короле Бельгии Леопольде II (1835–1909). S. M. R. — Sa Majesté Royale («Его Королевское Величество»).

²⁹ Почти точная цитата из романа (*Ibidem. P. 135*).

³⁰ О Ж. Лафорге Томашевский подробно писал Виру еще в 1909 г. (НИОР РГБ. Ф. 645. Карт. 40. Ед. хр. 13. Л. 5–5об).

³¹ Беседу об этом эпизоде см: *Louÿs P. Les aventures du roi Pausol. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1901. P. 204–205*.

³² Имеется в виду страшное землетрясение 28 декабря 1908 г., разрушившее Мессину.

В.Ш. Кривонос

О рассказе И.А. Бунина «Жилет пана Михольского»

В статье рассматриваются возможные причины интереса Бунина к «Анекдоту о Гоголе» (1891) И.И. Ясинского. Изучаются принципы переписывания в рассказе «Жилет пана Михольского» (1932) устной истории, которую обработал и пересказал Ясинский. Речь в ней идет о встрече пана Михольского, одного из *маленьких людей*, рассказчика истории, с Гоголем, *великим человеком*, чью репутацию он стремится разрушить. Эта история имеет прямое отношение к жанру биографического анекдота, где рассказчик описывает поведение известного человека в необычной, забавной или нелепой ситуации. Автор подчеркивает близость фабульных конструкций «Анекдота о Гоголе» и «Жилета пана Михольского» и показывает отличие позиции Бунина от позиции Ясинского. В рассказе, который приобрел особую бунинскую специфику, исключены все элементы, связанные с мотивом столкновения *великого человека* с одним из *маленьких людей*. В образе и поведении Михольского Бунин обнаруживает черты Хлестакова.

Ключевые слова: Бунин, Ясинский, анекдот, Гоголь, Хлестаков.

Материалом и литературным источником для рассказа «Жилет пана Михольского», впервые напечатанного в 1932 г. в парижской газете «Последние новости», послужила история, будто бы случившаяся с Гоголем и ставшая известной благодаря писателю И.И. Ясинскому: «Было это в Киеве в сороковых годах прошлого века и рассказывалось многим киевлянам самим паном Михольским, а нам пересказано писателем Ясинским»¹.

Ясинский, публикуя обработанную им для печати устную историю, в основе которой лежит случайное соприкосновение рассказчика с Гоголем, определил ее жанр как анекдот². Имелся в виду, как можно предположить, жанр биографического анекдота, где рассказчик описывает поведение известного человека в необычной, забавной или нелепой ситуации. Это предполагало соответствующие жанру содержание и фабулу и призвано было настроить читательские ожидания на требуемый лад. Причем в тексте Ясинского интерпретация мотивов гоголевского поведения доведена до анекдотического абсурда, чему способствует позиция ограниченного и самовлюбленного рассказчика, стремящегося разрушить репутацию Гоголя.

Почему же «Анекдот о Гоголе» так заинтересовал Бунина, не просто равнодушного, но несправедливо пристрастного, как показывают его дневниковые записи 1930-х и 1940-х гг., к гоголевским произведениям и личности, что он решился заново его переписать? У Бунина, напомним, был опыт переписывания «Преступления и наказания» Достоевского, другого не слишком любимого им классика, на фоне идей и образов которого он как художник самоопределялся в начале 1900-х гг.³ Однако в случае с Ясинским дело идет не о важнейшем для русской литературы идеологическом романе и полемическом переосмыслении его проблематики, а о затерянном на страницах дореволюционной периодики тексте, в центре которого, правда, оказался отнюдь не вымышленный герой, сильно тревоживший, видно, писательское воображение Бунина.

Приведем сначала несколько отзывов о Гоголе из бунинских «Дневников»: «Читаю “Мертвые души”. Нельзя читать серьезно — очень талантливый шарж, и только. А чего только не наплели! “Гениальное изображение пошлости...” И чего только сам не вообразил! “Горьким словам моим посмеюся...”» [Т. 6. С. 448]; «Не знаю, кого больше ненавижу как человека — Гоголя или Достоевского» [Т. 6. С. 461]; «Вдруг почему-то пришло в голову: Добчинский и Бобчинский... Да: Сквозник-Дмухановский, Яичница... даже Чичиков — все очень плоско, балаганно — и сто лет все с восторгом повторяют: Добчинский и Бобчинский!» [Т. 6. С. 515]; «Перечитываю Гоголя — там, где “Рим”, “Портрет”... Нестерпимое плетение словес, бесконечные периоды. “Портрет” нечто совершенно мертвое, головное. Начало “Носа” патологически гадко — нос в горячем хлебе! “Рим” — задыхаешься от литературности и напыщенности...» [Т. 6. С. 537].

Происхождение подобных крайне субъективных суждений объясняется, возможно, тем, что, «начиная с 1900-х годов, у Бунина сложилась позиция неприятия Гоголя-реалиста, вообще большей части его наследия», почему в целом его высказывания, при всей их разноречивости, «сводились к осуждению “неправдивости” и искусственности Гоголя»⁴. Поведение Гоголя, каким он выведен у Ясинского, тоже могло показаться Бунину *неправдивым* и *искусственным*, лишь подтверждающим его негативное представление о чуждом ему по манере и стилю писателе. Между тем, логика художественно-объективного изображения побудила Бунина переосмыслить анекдотическую версию случившегося с Гоголем происшествия.

Конструкцию фабулы «Анекдота о Гоголе» Бунин оставил в «Жилете пана Михольского» без изменений, но по-иному расставил смысловые акценты, убрав при этом все рассуждения и детали повествования, касавшиеся ключевого для текста Ясинского мотива столкновения *великого человека* с одним из *маленьких людей*; соответственно, исчез и существенный для самоутверждения рассказчика мотив развенчания *великого человека*, открыто прозвучавший в концовке истории и обнаживший ее анекдотическую природу. Вместе с тем, переписанная история обрела сугубо бунинскую специфику, сказавшуюся прежде всего в изображении пана Михольского, у которого, как и у многих других бунинских персонажей, как будто отсутствуют свойства личности: герои Бунина действуют, подчиняясь разного рода инстинктам, биологическим и социальным, под влиянием внезапно охватившего чувства, в диапазоне от преклонения до мести, но «не рассуждают и не мыслят»⁵.

У Ясинского склонность рассказчика к франтовству и тяготение к аристократическим знакомствам объясняются его польским происхождением. У Бунина, где оно вовсе не упоминается, главным стимулом поведения Михольского оказывается стремление к «приличной жизни», предписывающее и выбор невесты, «хорошенькой и с приданым», и «приличную экипировку», ради которой он и «решил приехать перед свадьбой из своего глухого уезда в Киев, дабы нашить себе панталон, сюртуков, фраков и жилеток по самой последней моде», пользуясь советами «некоторого графа, знавшего и протезировавшего молодого провинциала» [Т. 5. С. 497]. Про модную сердоликовую печать, приобретение которой очень заботило пана в тексте-источнике, Бунин умалчивает, зато включает в список жилетки, Ясинским не названные, хотя одной из них предстояло сыграть особую сюжетную роль.

Зайдя к графу перед отъездом из Киева, рассказчик узнал, что тот приглашен «в гости и притом на весьма важную персону»: «Некто Гоголь, писатель» [Т. 5. С. 497]. Графу читать Гоголя «не доводилось», в отличие от Михольского, который «читал его вещички»; определение это, что важно для дальнейшего повествования, приравнивает произведения писателя к *панталонам, сюртукам, фракам и жилеткам*. Делясь впечатлениями от прочитанного, Михольский объясняет, что пишет Гоголь хоть и «недурно», но «только уж больно обыденно: нет, знаете, полету, байронизму...» [Т. 5. С. 497]. Т. е. гоголевские *вещички* не отве-

чают бытующему в провинции и разделяемому Михольским мнению о *последней моде*. На сетования графа, что «надо ехать», так как Гоголь, «оказывается, в большой милости у государя», Михольский, который при этом известии «насторожился», мгновенно выразил желание «взглянуть на такую знатную личность» [Т. 5. С. 498]. Его привлекает возможность знакомства с *важной персоной*, что, видно, является для него частью и условием *приличной жизни*.

В ожидании «высокого гостя» молодому провинциалу пришлось провести «час, другой». А далее, когда Гоголь, наконец, приехал, «происходит то, о чем столько раз повествовал впоследствии пан Михольский приблизительно в таком роде» [Т. 5. С. 498]. Значимое уточнение (*приблизительно в таком роде*) призвано посеять сомнения в достоверности сообщаемых Михольским фактов; излагаемая им версия происшествия тем самым поставлена под вопрос. И дело тут не в психологии факта, как в случае с анекдотом, а в психологическом состоянии рассказчика, начинающего повествование о важнейшем, может быть, эпизоде из своей жизни с характерного вступления (нередко играющего роль типичного присловья к вымыслу, или, говоря прямо, к вранью): «— Как сейчас помню, этот самый Гоголь...» [Т. 5. С. 498].

Когда все собравшиеся «низко перед ним склонились», *этот самый Гоголь*, как вспоминает Михольский, «вдруг остановился и, не отвечая на поклоны, стал глядеть на одну» его «особу», точнее, на его грудь, украшенную одной из «новых и лучших жилеток», походившей «не на шкуру лягушки, как у столичного гостя, а на шкуру хамелеона» [Т. 5. С. 498–499]. Рассказчик, и без того преисполненный почтения к *такой знатной личности*, слышит, как Гоголь, «щурясь» (потому что пристально разглядывает), говорит, что «где-то уже видел» Михольского. Будучи польщенным, тот хотел «ответить, что, кажется, не имел такого счастья», но был остановлен хозяином. Гоголь же, продолжив, «(и все не без яду)», настойчиво утверждал: «Да, я вас где-то видел. Не скажу, чтобы ваша физиономия памятна мне живо, но тем не менее я вас видел. Видел же я вас в каком-то трактире, вы там лакомились луковым супом» [Т. 5. С. 499]. Снова погрузившись «в молчание» и «задумчиво глядя на разводы» жилетки, писатель вдруг прощается со всеми «и направляется к двери».

Заключая повествование, Михольский всегда спрашивал слушателей, как они объясняют себе «столь странное поведение

Гоголя». И, отвергая повторявшиеся обычно и сами собой напрашивавшиеся, поскольку речь о писателе, ответы, что, может быть, «ему мелькнула какая-нибудь чудная идея, встала в воображении резкая фигура», раскрывал только ему известный секрет: «...Гоголь позавидовал на мою жилетку!» [Т. 5. С. 499]. А в качестве доказательства указывал на скорый визит к нему портного, сделавшего ему жилетку (визит самого портного, а не посыльного, как у Ясинского, повышает в глазах рассказчика ценность жилетки), с просьбой уступить ее «за какие угодно деньги» одному «важному господину из столицы» [Т. 5. С. 499–500]. Мгновенно сообразив, что речь идет о Гоголе, Михольский твердо ответил, что жилетку не продаст «ни за какие деньги»: «Он хоть и Гоголь, а такой жилетки у него нет и не будет! Я, брат, свою жилетку выше всяких его “Мертвых душ” ставлю!» [Т. 5. С. 500].

Свою *вещичку* Михольский ставит выше *вещички* Гоголя, хоть тот и *важный господин*; встреча со *знатной личностью* послужила, таким образом, самоутверждению молодого провинциала, всякий раз, когда он возвращался к истории с жилеткой, заново переживавшего свое минутное торжество. Тем более что Гоголь своим замечанием о луковом супе, сделанным *не без яду*, будто Михольский *лакомился* им в каком-то трактире (*лакомился* вместо *ел*, как у Ясинского, звучало еще обиднее), намеренно принизил его социальный статус. Ведь луковый суп, который готовили на рынках и в трактирах, считался едой простолюдинов и бедняков.

Бунин, оставив в стороне вопрос о странностях, свойственных *великому человеку*, акцентирует проницательность Гоголя, который угадывает в молодом франте тип своего героя, тоже одетого «по моде»⁶. Потому он и помещает его (вслед за Ясинским, смысла гоголевского словесного жеста, в отличие от Бунина, не разгадавшим) в трактир, из которого гоголевский герой все никак «не едет»⁷, и заставляет *лакомиться* луковым супом. Ср.: «Я не хочу этого супа, дай мне другого»⁸. И Михольский, рассказывая слушателям *анекдот о Гоголе*, подтверждает правоту писателя, распознавшего в нем столь знакомые ему (оставшиеся, однако, не замеченными Ясинским) хлестаковские черты. Рассказывает он с типично хлестаковскими интонациями: *читал его вещички; недурно пишет; нет, знаете, полету, байронизму; этот самый Гоголь...* Но на самом деле это *другой* Гоголь (ср.: «...а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой»⁹), сочи-

ненный Михольским и превращенный в анекдотического персонажа, с которым рассказчик обращается так, как будто он с ним *на дружеской ноге*.

Для Хлестакова амплуа, выбранные им, «должны представлять в своем роде высшую ступень: если писатель, то друг Пушкина, если военный — главнокомандующий»¹⁰. Для Михольского высшей ступенью стало обладание жилеткой, какой у Гоголя *нет и не будет*. Так герой «Ревизора», если бы он обиделся, узнав, как изобразил его Гоголь, мог бы поступить со своим творцом. Уж свою жилетку он точно поставил бы выше всяких его комедий.

¹ Бунин И.А. Жилет пана Михольского // Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 497. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

² Ясинский И. Анекдот о Гоголе // Исторический вестник. 1891. Июнь. С. 594–598.

³ Кривонос В.Ш. «Петербургский» рассказ Бунина // Кривонос В.Ш. От Марлинского до Пригова: Фило студии. Самара: СГПУ, 2007. С. 113.

⁴ Паперный В.М. В поисках нового Гоголя // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М.: Наследие, 1992. С. 25.

⁵ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. Мюнхен: Типография Обители преп. Иова Почаевского, 1959. С. 66.

⁶ Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем. В 23 т. Т. 4. М.: Наука, 2003. С. 8.

⁷ Там же. С. 17.

⁸ Там же. С. 28.

⁹ Там же. С. 44.

¹⁰ Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 306.

М. Омори

**Философский контекст романа
«Мастер и Маргарита»
(М.А. Булгаков и Г.С. Сковорода)**

В статье рассматривается влияние идей Г.С. Сковороды на роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С точки зрения религиозных идей Сковороды проясняется смысл эпизодов получения героями «покая» и «вечно-го приюта», которые остаются одними из самых загадочных в романе. Булгаков, опираясь на монографию В.Ф. Эрнэ «Григорий Сковорода. Жизнь и учение» и вдохновляясь особенностями мировоззрения Сковороды, пересказанными им, особенно идеей о лунном «мосте» из видимого в невидимый мир (по Эрну, о луне, «посредствующей между землей и солнцем»), наверняка по-своему вводил в финал романа космологию Сковороды. В статье также отмечается сходство взглядов на вопрос о добре и зле в романе Булгакова и метатексте Эрнэ о Сковороде.

Ключевые слова: М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Г.С. Сковорода, В.Ф. Эрнэ, религиозная философия конца XIX — начала XX в.

В данной статье рассматривается известная булгаковедам «загадка», касающаяся судьбы героя в романе «Мастер и Маргарита». Как известно, там вечный приют дан Мастеру, который «не заслужил свет», но «заслужил покой». Почему не свет, а покой? Почему писатель создал такой своеобразный мир? Вопрос о покое в романе Булгакова давно изучается не только в России, но и в западных странах. Однако до сих пор он еще остается «загадкой», и мы считаем, что интересно осветить ее с точки зрения философского контекста, в частности, идей украинского философа Г. Сковороды.

Несмотря на то, что Булгаков родился в Киеве, детство и юность провел в украинской культурной среде, история изучения вопроса о ее влиянии на творчество Булгакова небогата. Среди булгаковедов можно назвать таких крупных исследователей, занимающихся украинской традицией в творчестве писателя, как М. Чудакова, Л. Яновская, М. Петровский, И. Галинская и А. Алексеева¹.

По мнению Галинской, Булгаков должен был знать с детства о Сковороде и питать интерес к легендарной жизни странствующего поэта и мудреца. Сковороду особенно почитали все, кто когда-либо учился после него в Киевской духовной акаде-

мии, а отец писателя, Афанасий Иванович, был выпускником и преподавателем этого учебного заведения².

Кроме того, Яновская отмечает интересный факт: исследователем жизни и творчества Сковороды являлся приятель Афанасия Ивановича — Н.П. Петров, также выпускник Киевской духовной академии. Восприемник будущего писателя, Петров, несмотря на большую разницу в их возрасте, позже стал другом своего крестника, и трудно поверить, чтобы о Сковороде между ними никогда не заходила речь³.

Современные Булгакову писатели и поэты Серебряного века тоже интересовались философией Сковороды. Так, А. Лавров в статье «Андрей Белый и Григорий Сковорода» показывает, что Андрею Белому в период создания романа «Петербург» была близка философия Сковороды⁴. Важно, что Лавров предполагает эту связь при посредничестве работ В. Эрн: его статьи «Русский Сократ» (1908), разыскания «Нечто о Логосе, русской философии и научности» (1910), послужившего основанием для полемики с Белым, статей 1911 г. («Жизнь и личность Григория Савича Сковороды», «Очерк теоретической философии Г.С. Сковороды»), монографии «Григорий Савич Сковорода: Жизнь и учение», опубликованной в октябре 1912 г. Эрн был близким знакомым Белого, религиозным философом, «неославянофилом».

По мнению Д. Максимова, Белого привлек в философии Сковороды религиозный мистицизм, близость к пантеизму, апология природы, идея нравственного самосовершенствования, признание верховенства «невидимой натуры», к которой все «тленное» относится, как тень к «вечному древу жизни»⁵. Исследователь также отмечает, что еще более интересовала Белого тех лет сама личность Сковороды: его уход из мира городской культуры, сближение с народом, многолетние хождения по Украине в качестве «старчика», т.е. — это едва ли не основное — умение строить свою жизнь согласно тем этическим требованиям, которые он себе предъявлял.

Можно назвать еще одного литератора, которого привлекла личность Сковороды — Арсения Тарковского. Поэт, родившись на Украине, странствовал по украинской степи в 1921 г., в точности как Г. Сковорода. Не случайно в одном стихотворении с автоэпитафией Сковороды «Мир ловил меня, но не поймал» поэт пишет: «Топтал чебрец родного края / и ночевал — не помню где, / Я жил, невольно подражая / Григорию Сковороде»⁶. В ранние годы Тарковский познакомился с философией и творчеством

Сковороды, оказавшими влияние на мировоззрение поэта. Среди его произведений есть стихотворение «Григорий Сковорода» о жизни философа: «Не искал ни жилища, ни пищи / В ссоре с кривдой и с миром не в мире, / Самый косноязычный и нищий / изо всех государей Псалтыри»⁷.

Рассмотрим теперь творчество Булгакова, в частности, роман «Мастер и Маргарита» в контексте философии Сковороды. Среди булгаковедов именно философскую связь между писателем и «украинским Сократом» анализируют только И. Галинская и А. Алексеева.

Галинская, подробно выясняя особенности философии Сковороды в своей книге, предполагает, что Булгаков позаимствовал теорию «трех миров» философа в романе «Мастер и Маргарита»⁸. Согласно этой теории, самый главный мир — космический, вселенная, всеобъемлющий макрокосм. Два других мира, по Сковороде, частные. Один из них — человеческий, микрокосм; другой — символический, т.е. мир библейский. Каждый из трех миров имеет две «натуры»: видимую и невидимую, причем внешняя и внутренняя натуры библейского мира соотносятся между собой как «знак и символ». Все три мира сотканы из зла и добра, и мир библейский выступает у Сковороды как бы в роли связующего звена между видимыми и невидимыми натурами макрокосма и микрокосма⁹. Исследовательница утверждает, что писатель вводил эту теорию в роман в первом же эпизоде встречи на Патриарших прудах. Кроме того, Галинская рассматривает беседу Воланда с Левиим Матвеем на крыше Румянцевского музея как перепев эпизода «Брани Архистратига Михаила со Сатану» Сковороды.

А. Алексеева спорит с Галинской по поводу сходства беседы Воланда и эпизода из произведения Сковороды. Исследовательница, рассматривая некоторые аспекты украинского барокко в творчестве Сковороды (особенно вопрос об отношении к бесам), делает вывод, что Булгаков не взял идею напрямую у Сковороды, а творчески переосмыслил его философию, обыгрывая эпизоды из его произведений¹⁰. Вместе с тем, нашу «загадку» о судьбе героя — награждении покоем, Алексеева обсуждает мало.

Только И. Галинская подробно анализирует параллели в судьбе Мастера и в концепции Сковороды о поиске покоя. Интересно, что именно это является одной из постоянных тем философских трудов Сковороды. Исследовательница, сославшись на толкования религиозного философа В. Эрна, резюмирует:

«...покой мнится ему наградой за все земные страдания человека “истинного”, покой для философа-поэта олицетворяет вечность, вечный дом. А символом воскресения и последнего отрезка пути к покою является луна, “посредствующая между землей и солнцем”, вернее, походящая на мост лунная дорожка. По ней, отрешившись от всего тленного, земного, “истинный” человек якобы восходит к вечному своему дому, где и обретает искомый покой. Точно такую судьбу заслужил у Булгакова мастер»¹¹. Далее Галинская, приводя следующие стихи Сковороды, процитированные Эрном в монографии, делает вывод, что Мастер заслужил не свет, уготованный исключительно для святых, а покой, предназначенный «истинному» человеку: «Оставь, о дух мой, вскоре все земляные места! / Взойди, дух мой на горы, где правда живет свята, / Где покой, тишина от вечных царствует лет, / Где блещет та страна, в коей неприступный свет»¹².

По нашему мнению, вывод Галинской о поиске покоя убедительный и ценный. Однако, как мы видели, в интерпретации исследователя мало соприкосновений с текстом самого Сковороды. Скорее всего, считается, что на описание Булгаковым покоя оказал значительное влияние не текст философа, а текст, созданный Эрном о Сковороде, т.е. «метатекст» Сковороды, что отмечено Лавровым в статье об отношениях Белого и Сковороды.

Поскольку Булгаков интересовался русской религиозной философией конца XIX и начала XX в., возможно, он с удовольствием читал о философской концепции Сковороды и развил ее в своем романе через посредничество монографии Эрна, как это случилось с Белым. Однако тогда спрашивается, какие аспекты в толкованиях Эрна могли привлечь Булгакова? Рассмотрим подробно текст Эрна и попробуем проанализировать философские связи с Булгаковым.

Как мы уже видели, по мнению Эрна, в философии Сковороды мир состоит из двух натур, видимой и невидимой: «Подобно Д. Бруно, Сковорода определенно говорит о бесчисленных мирах, допускает, что луна, например, заселена и имеет города. Но это внешняя бесконечность мира несколько не интересует Сковороду. Его интересует двойственность мира»¹³. Философия Сковороды часто характеризуется как пантеизм, в котором Бог отождествляется с миром, но Эрн считает, что Сковорода принципиально далек от пантеизма, хотя у него отмечается некоторое колебание между пантеизмом и дуализмом мира: «Подобно

Д. Бруно, он (Сковорода) делает метафизическое различие между Богом и миром. <...> Мысль Сковороды колеблется между высшим, сверхсущественным, отнюдь не пантеистическим монизмом христианства и идеалистическим дуализмом Платона»¹⁴. Эрн поясняет, что Сковорода преодолевает платонический дуализм библейским монизмом, и мост между внутренним и внешним, нетленным и тленным обретается в религиозном и мистическом факте Воскресенья: «“Темный житель”, т.е. внешний человек, подходя к дому Божию, т.е. к царству небесному, видит тьму, но акт веры разрывает эту тьму и “паче чаяния отверзаются двери в то время светом Воскресения облиставшись”»¹⁵.

Интересно, что луна у Сковороды имеет особое значение. Поскольку она «посредствует между землей и солнцем»¹⁶, оказывается как бы переходной зоной из видимого в невидимый мир. Как мы показали выше, когда Эрн анализирует двойственность мира Сковороды, он иногда ссылается на итальянского философа Джордано Бруно. Уместно напомнить, что в повести Булгакова «Жизнь господина де Мольера» тоже называется Бруно. Когда писатель пишет о современнике Мольера, философе Гассенди, то именует Бруно предшественником философа. Протицируем фрагмент о Гассенди и Бруно из повести: «Острый и беспокойный умом человек, он <Гассенди> начал свои занятия с изучения знаменитейшего философа древности перипатетика Аристотеля и, изучив его в полной мере, в такой же мере его возненавидел. Затем, познакомившись с великой ересью поляка Николая Коперника, который объявил всему миру, что древние ошибались, полагая, что Земля есть неподвижный центр вселенной, Пьер Гассенди всей душой возлюбил Коперника. Гассенди был очарован великим мыслителем Джордано Бруно, который в 1600 году был сожжен на костре за то, что утверждал, что вселенная бесконечна и что в ней есть множество миров. Гассенди был всей душою на стороне гениального физика Галилея, которого заставили, положив руку на Евангелие, отречься от его убеждения, что Земля движется»¹⁷.

Булгакова наверняка привлекли интерпретации Эрном идей Сковороды о космологии, основанной на множественности мира и ассоциировавшейся с мыслью Бруно.

Вернемся к роману Булгакова. По лунной дороге, которая, по словам Эрна, «посредствует между землею и солнцем», «между Богом и смертными»¹⁸, герои идут к приюту, где царствуют тишина и покой, именно в воскресенье. Судя по описанию вечного

приюта, там нет персонифицированного Бога. И отсюда видно, как отмечено и Галинской, что у Булгакова «покой» отделяется от «света» для святых. Для сравнения приведем описание булгаковского «рая» из романа «Белая гвардия». Здесь писатель с юмором описывает «рай» с личностью Бога. Во сне Алексея Турбина вахмистр Жилин, будучи в раю, рассказывает о внешности самого Бога: «Лик осиянный, а какой — не поймешь... Бывает, взглянешь — и похолодеешь. Чудится, что он на тебя самого похож. Страх такой проймет, думаешь, что же это такое? А потом ничего, отойдешь. Разнообразное лицо. Ну, уж а как говорит, такая радость, такая радость... И сейчас пройдет, пройдет свет голубой... Гм... да нет, не голубой (вахмистр подумал), не могу знать»¹⁹.

На первый взгляд, у Булгакова «рай» и «покой» не эквивалентны на внешнем уровне. Однако, если учесть возможное влияние толкования Эрном космологии Сковороды (особенно идеи о луне) на творчество Булгакова, можно предположить, что мир «покоя» для героев лежит как бы на пути и ближе к «свету». Думается, что вселенная в романе «Мастер и Маргарита» построена на «множестве миров». Не случайно после ухода из мира земли какая-то необычная зона предназначена для каждого персонажа романа в загробном мире, т.е. для Пилата и Иешуа, для Мастера и Маргариты.

Многие булгаковеды делают вывод, что если Мастер не заслужил свет, то значит, он не вступил в рай. Например, М. Фрэнк считает, что Мастер, жертва сталинизма, попадает не в рай, а, скорее всего, в лимб, область Воланда. Это связано с тем, что Мастера, так же как и Фауста, испытывали высшие силы, и он не выдержал испытания (роль испытателя принадлежала Сатане)²⁰. Б. Бити и Ф. Пауэлл, изучая влияние космологии Флоренского на роман Булгакова, делают вывод, что судьбу Мастера можно найти в дантовской модели искупления. Как герой Данте в «Божественной комедии» входит в Эдем, который находится на вершине горы Чистилища, Мастер и Маргарита входят в вечный приют, но это не конец их путешествия. Исследователи объясняют местонахождение героев в эпилоге так: Мастер и Маргарита «должны поселиться чуть ниже небес, но гораздо выше, чем Эдемский сад. Они оказываются на Луне»²¹. Думается, что такие истолкования судьбы Мастера не совсем верны.

Здесь уместно отметить: в своей диссертации под руководством Д.М. Магомедовой я уже показывала, что герои романа

попадают в небесное пространство, и рассматривала влияние трех миров в космологии Флоренского на мировоззрение Булгакова²². В области «неба» $v > c$ (скорость движения тела больше скорости света), как определяет Флоренский в «Мнимости в геометрии»: «...при $v > c$ время протекает в обратном смысле, так что следствие предшествует причине»²³. Мастер и Маргарита пришли в вечный приют в воскресенье, на Пасху. Именно в этот день им обещана вечная жизнь, за которую на земле надо заплатить смертью. Можно сказать, что воскресение — это явление обратной причинности, которое не происходит в земном пространстве. Однако, в отличие от Флоренского, Булгаков не изображает эту область как Эмпирей в «Божественной комедии», где царит Бог, а предназначает ее только Мастеру и Маргарите²⁴. Важно, что здесь писатель исключает личность Бога. В этом случае булгаковский «вечный дом», обещанный героям, является их личным идейным пространством. Не случайно в романе употребляется слово «приют» — для обозначения «подвального приюта»²⁵ героев и «вечного приюта». Последний представляется как платоновская идея, имеющая также сходство с философией Сковороды и Флоренского.

Подводя итоги, можно сказать, что Булгаков интересовался идеями украинского философа и изучал их особенности через монографию Эрна. Опираясь на метатекст Сковороды, написанный Эрном, писатель в романе изображал путь к «вечному приюту». Для Булгакова намного важнее обретение личного «покоя» героями. Но для нас все-таки остается загадочным, почему к «покою» героев приводит «дух зла и повелитель теней» Воланд. На наш взгляд, может быть, писатель близок к мысли Сковороды о добре и зле, вернее, к пересказанному Эрном мировоззрению украинского философа. По мнению Эрна, в философии Сковороды есть такой момент, когда дуализм принимает абсолютные формы и переносится в само Абсолютное: «Если вечно дерево, то и вечна и его тень. <...> Как масло не смешивается с водой, так эти противоположности не объединяются ничем и ни в чем и обречены на вечное и бессильное сосуществование»²⁶. Вспомним известную реплику Левия Матвея: «...что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ»²⁷.

Однако нельзя спешить с выводами. В булгаковедении по вопросу о добре и зле существует огромное количество исследований. Тем более нам трудно определить, кто именно из религиозных философов оказал большее влияние на творчество Булгакова. Мы можем только предположить, что Булгаков, вдохновляясь тем своеобразным дуализмом Сковороды и идеями о покое, которые толковал Эрн, создал для своих героев оригинальный загробный мир.

¹ Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988; Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Современный писатель, 1983; Петровский М.С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев: Дух і Літера, 2001; Галинская И.Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986; Алексеева А.П. Украинская художественная традиция М.А. Булгакова. Киев, 2004.

² Галинская И.Л. Указ. соч. С. 81.

³ Яновская Л.М. Указ. соч. С. 9–12.

⁴ Лавров А.В. Андрей Белый и Григорий Сковорода // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1975. Vol. XXI. № 3–4. С. 395–404.

⁵ Максимов Д.Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/1476/1/dissert_slav_hist_017_031-166.pdf (дата обращения 20.12.2018).

⁶ Тарковский А. Стихотворения. М.: Эксмо, 2006. (Мировая библиотека поэзии). С. 375.

⁷ Там же. С. 373.

⁸ Галинская И.Л. Указ. соч. С. 77–78.

⁹ Галинская И.Л. Там же.

¹⁰ Алексеева А. Указ. соч. С. 83.

¹¹ Галинская И.Л. Указ. соч. С. 84; Эрн В. Григорий Саввич Сковорода: жизнь и учение. М.: Директ-Медиа, 2006. С. 266.

¹² Эрн В. Указ. соч. С. 117.

¹³ Там же. С. 283.

¹⁴ Там же. С. 295.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1990. С. 247.

¹⁸ Эрн В. Указ. соч. С. 295–296.

¹⁹ Булгаков М.А. Белая гвардия // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 236.

²⁰ Frank F. The Mystery of the Master's Final Destination // *Canadian-American Slavic Studies*. 1981. Vol. 15. № 2–3. Summer–Fall. P. 288.

²¹ *Beatie B., Powell P.* Bulgakov, Dante, and Relativity // *Canadian-American Slavic Studies*. 1981. Vol. 15. № 2–3. Summer–Fall. P. 264–265.

²² *Омори М.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова в контексте религиозно-философских идей В.С. Соловьева и П.А. Флоренского: дисс. ... канд. филол. н. М., 2006.

²³ *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. С. 52.

²⁴ *Омори М.* Указ. соч. С. 145.

²⁵ *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1992. С. 141.

²⁶ *Эрн В.* Указ. соч. С. 292–293.

²⁷ *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 350.

Список научных трудов Дины Махмудовны Магомедовой

1969

Спорные вопросы стихосложения и тактометрии пушкинских сказок // Материалы научной конференции молодых ученых, посвященной 50-летию АзГУ. Баку, 1969. С. 121–122.

1974

О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А. Блока // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1974. № 5. С. 10–19.

1975

Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1975. 216 с.

Блок и Вагнер // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 103–107.

Концепция «музыки» в раннем творчестве А. Блока // Филологические науки. 1975. № 4. С. 17–22.

О зарождении концепции «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока // Русская литература XX века (Дюктябрьский период). Тула, 1975. С. 49–63.

1980

Блок и античность (к постановке вопроса) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1980. № 6. С. 42–49.

Лингвостилистический анализ жанра послания («К Чаадаеву» Пушкина) // Художественный текст и литературный жанр. Махачкала, 1980. С. 410–422.

[Публикация и вступительная заметка] А. Блок. Перевод «Amores» Овидия // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1980. № 6. С. 50–51.

1982

Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 76–83.

1983

Лингвистический анализ художественного текста. М.: Русский язык, 1983. 124 с. [в соавторстве с М.И. Гореликовой]

Интерпретация художественного текста: материалы к семинару. М.: МГУ, 1983. 95 с. [в соавторстве с М.И. Гореликовой, Т.В. Добрыниной, Н.И. Кожановой].

Лингвостилистический анализ поэтического текста: А. Блок. «Осенний день» // Актуальные вопросы преподавания русского языка иностранцам. Ростов н/Дону, 1983. С. 95–102.

1984

Интерпретация художественного текста: пособие для преподавателей. М.: МГУ, 1984. 80 с. [в соавторстве с М. И. Гореликовой и Н.И. Кожановой]

Блок и Вагнер // Zbornik Radova Instituta za Strane Jezike i Knizevnosti. Sveska. 6. Novi Sad, 1984. S. 193–220.

1985

«Никому не известный композитор однофамилец...» (О семантических аллюзиях в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Известия АН СССР. Сер. яз. и лит. Т. 44. 1985. № 1. С. 83–86.

1986

А.А. Блок. «Нечаянная Радость» (источники заглавия и структура сборника) // Блоковский сборник. Вып. VII. А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Тарту, 1986. С. 48–61. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 735).

[Обзор] Советско-японская встреча пушкинистов. Москва // Юнеско: международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Информационный бюллетень. Вып. 14. М., 1986. С. 36–38.

1987

Структура стихотворения Ап. Григорьева «Глубокий мрак, но из него возник...» // Внутренняя организация художественного произведения: межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1987. С. 84–98. [в соавторстве с С.Н. Бройтманом]

1988

«На страже духа и культуры...» (Д.Е. Максимов как исследователь русской литературы XX в.) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 47. 1988. № 2. С. 186–192.

1989

Лингвистический анализ художественного текста. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Рус. яз., 1989. 151 с. [в соавторстве с М.И. Гореликовой].

«О, Русь моя! Жена моя!...» (родословная строки) // Русская речь. 1989. № 5. С. 34–37.

Адрианов Сергей // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 25–26.

Брихничев Иона // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 328–329.

Бурнакин Анатолий // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 370.

Галич Леонид // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 517–518.

Гарднер Вадим // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 523.

Глаголин Борис // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 571–572.

1990

Блок и Волошин (две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник. Вып. XI. Тарту, 1990. С. 39–49. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 917).

Мандельштам и И. Дмитриев (к проблеме внешнего и внутреннего адресата текста) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 76–80.

Переписка как целостный текст и источник сюжета (на материале переписки Блока и Белого 1903–1908 гг.) // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 244–262.

Символ «души» в «Тяжелой лире» В. Ходасевича // Филологические науки. 1990. № 6. С. 17–21.

Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 49. 1990. № 5. С. 414–419.

Бурлюк Давид // Русские писатели: биографический словарь. Т. 1. М.: Просвещение, 1990. С. 132–134.

Сологуб Федор // Русские писатели: биографический словарь. Т. 1. М.: Просвещение, 1990. С. 252–254.

Тэффи Надежда // Русские писатели: биографический словарь. Т. 1. М.: Просвещение, 1990. С. 326–327.

Черный Саша // Русские писатели: биографический словарь. Т. 1. М.: Просвещение, 1990. С. 368–370.

1991

Мандельштам и И.И. Дмитриев (к проблеме внутреннего и внешнего адресата стихотворения) // Слово и судьба: Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991. С. 408–413.

«Мы звенья единой цепи...» (концепция русской культуры в публицистике Блока) // А.А. Блок и литература народов СССР. Ереван, 1991. С. 200–213.

Русские символисты о «формах искусства» // Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 6.

1992

Анненский и Ахматова. К проблеме «романизации» лирики // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 135–140.

Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 76–83.

К реконструкции замысла поэмы А. Блока «Возмездие» (не реализовавшийся лейтмотив) // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Донецк, 1992. С. 184–185.

1993

Проблема возмездия в творчестве Вяч. Иванова и А. Блока // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 52. 1993. № 5. С. 50–58.

[Вступ. ст.] О Д.С. Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» // Смерть богов. Юлиан Отступник / Д.С. Мережковский. М.: Худ. лит., 1993. С. 3–14.

[Вступ. статья и публикация] А. Блок и А. Бенуа в театре В.Ф. Коммиссаржевской // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С. 105–120.

[Сост. и вступ. заметка] Александр Блок // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 258–270.

[Сост. и вступ. заметка] Николай Минский // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 125–130.

[Сост. и вступ. заметка] Дмитрий Мережковский // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 131–138.

[Сост. и вступ. заметка] Зинаида Гиппиус // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 187–200.

[Сост. и вступ. заметка] Поликсена Соловьева // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 88–92.

[Сост. и вступ. заметка] Юрий Верховский // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 321–323.

[Сост. и вступ. заметка] Леонид Семенов // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 281–283.

[Сост. и вступ. заметка] Вильгельм Зоргенфрей // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 352–356.

[Сост. и вступ. заметка] Георгий Чулков // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 363–366.

[Сост. и вступ. заметка] Алексей // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 373–375.

[Сост. и вступ. заметка] Эллис (Л. Кобылинский) // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 277–280.

[Сост. и вступ. заметка] Вадим Гарднер // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 394–396.

[Сост. и вступ. заметка] Владимир Пяст // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 367–369.

1994

Введение в литературное источниковедение: программа лекционного курса. М.: РГГУ, 1994. 6 с.

1995

The Relationship of Lyrical and Narrative «Plot» in «Doctor Zhivago» // Doctor Zhivago. A Critical Companion / Ed. by Edith W. Clowes. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 115–126.

Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве (Блок и Волошин) // Московский пушкинист. 1. М.: Наследие, 1995. С. 251–262.

«Угль превращается в алмаз...» (заметки к теме «Блок и Ницше») // Шахматовский вестник. 1995. № 5. С. 15–23.

[Предисловие] Вадим Гарднер: избранные стихотворения. СПб.: Акрополь, 1995. С. 3–4.

1996

Взаимодействие литературных и речевых жанров в поэтическом тексте (элегия) // Язык как творчество: сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 111–117.

Вяч. Иванов и Фет // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Т. 41. 1996. Р. 167–174.

Стихотворные диалоги Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. С. 297–304.

1997

Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.

Автобиографический миф в раннем творчестве Блока («Стихи о Прекрасной Даме») // Русская словесность. 1997. № 2. С. 32–37.

Блок и гностики // *Collegium*: международный научно-художественный журнал. Киев. 1997. № 6. С. 100–106.

Полифония: материалы к системному словарю научных понятий М.М. Бахтина // Бахтинский тезаурус: материалы и исследования. М.: РГГУ, 1997. С. 164–174.

1998

Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1998. 50 с.

«Сверхтекст» и «сверхдеталь» в русской и западной культуре // Дискурс. 1998. № 7. С. 24–28. [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко]

Александр Блок // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 98 [Электронный ресурс]. М.: Кирилл и Мефодий, 1998.

Андрей Белый // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 98 [Электронный ресурс]. М.: Кирилл и Мефодий, 1998.

Валерий Брюсов // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 98 [Электронный ресурс]. М.: Кирилл и Мефодий, 1998.

1999

Блок в полемике с Мережковским в 1917–1918 гг. // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 274–279.

Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1999. С. 5–12.

К комментарию статьи А.Ф. Лосева «О понятии художественного канона» (учение А.Ф. Лосева и эссеистика журнала «Труды и дни») // Лосевские чтения: Образ мира структура и целое: материалы международной научной конференции. М., 1999. С. 253–258.

Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып V. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1999. С. 111–114.

Автобиографический миф // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю). Коломна, 1999. С. 11–12

Музыкальное в литературе // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю). Коломна, 1999. С. 48–50.

Разговор Книгопродавца с поэтом // Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: АСТ, 1999. С. 679.

Поэт и толпа // Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: АСТ, 1999. С. 694–695.

Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») // Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: АСТ, 1999. С. 700.

[Комментарии к поэме А.Блока «Возмездие»] // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 5. Стихотворения и поэмы (1917–1921) / А.А. Блок. М.: Наука, 1999. С. 381–461.

[Рец.] Творимое фэнтэзи. Хаггард, Данте и Майринк в декорациях Серебряного века // Ex libris НГ: еженедельное приложение к «Независимой газете». 1999. № 50 (122). 23.12.1999. С. 12.

2000

«Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. VI. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко: сборник научных трудов. М.; Тверь, 2000. С. 212–218.

К проблеме комментирования символистского текста // VI World Congress for Central and East European Studies: abstracts. Tampere, 2000. P. 258–259.

К источнику имени «Фаина» у Блока // Александр Блок и мировая культура: материалы научной конференции 14–17 марта 2000 года. Великий Новгород, 2000. С. 41–47. [совместно с Н.К. Малинаускене]

Польская тема в «военных» статьях Вяч. Иванова // Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание. М., 2000. С. 170–175.

Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 732–778.

Иван Бунин // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. Кн. 1. С. 540–585. [в соавторстве с С.Н. Бройтманом]

Российская и западная модели филологического образования: возможности и границы конвергенции // Россия в контексте современных образовательных моделей: программа и тезисы Международной конференции. М.: РГГУ: Институт «Открытое общество», 2000. С. 44–46.

[Вступ. ст.] «Строгий артистический талант» // Проза / И.А. Бунин. М.: Слово, 2000. С. 5–18. (Институт «Открытое общество»: «Пушкинская библиотека»).

Комментарии // Проза / И.А. Бунин. М.: Слово, 2000. С. 659–677. (Институт «Открытое общество»: «Пушкинская библиотека»).

[Сост] Бунин И.А. Проза. М.: Слово, 2000. 680 с. (Институт «Открытое общество»: «Пушкинская библиотека»).

Комментарии // Проза. Поэзия / И.А. Бунин. М.: Слово, 2000. С. 607–619. (Институт «Открытое общество»: «Пушкинская библиотека»).

[Сост] Бунин И.А. Проза. Поэзия. М.: Слово, 2000. 624 с. (Институт «Открытое общество»: «Пушкинская библиотека»).

[Выступление на круглом столе журнала «Знамя»] Финал «Двенадцати»: взгляд из 2000 года // Знамя. 2000. № 11. С. 204–207.

[Рец.] О революционном символизме: Книга из «головного центра по изучению Блока» // Ex libris НГ: еженедельное приложение к «Независимой газете». 2000. № 13 (136). 06.04.2000. С. 5.

2001

Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 89–143.

Аполлоническое и дионисийское // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С.46–47.

Ибсеновский мотив в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог. М.: РГГУ, 2001. С. 121–126.

«Кому назначен темный жребий...»: генезис мотива // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Интерпретация текста: Сюжет и мотив: сб. научных трудов. Новосибирск: Сибирский Хронограф, 2001. С. 181–188.

К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: к 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна: сб. статей. М.: РГГУ, 2001. С. 39–45.

Конвергенция культур как проблема поэтики: (Вяч. Иванов. Стихотворный цикл «Rosarium») // Сборник научных статей к 70-летию профессора Н.А. Горбанева. Махачкала: ДГУ, 2001. С. 65–70.

М. Кузмин и А. Фет: к проблеме текста-источника // Художественный язык литературы 20-х годов XX века: к 70-летию проф. В.П. Скобелева. Самара, 2001. С. 230–237.

Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама // Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования», 27–31 октября 2001 г. Тверь, 2001. С. 73–75.

Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта: материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама. М.: РГГУ, 2001. С. 134–143.

Семейные альбомы Бекетовых: к проблеме источников комментария // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 184–188.

2002

Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Диалог культур культура диалога: сб. научных статей к 70-летию Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2002. С. 59–78. [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко]

Об одном «пушкинском» стихотворении Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 114–119.

2003

Место и роль филологии в современном российском образовании // Преподавание социально-гуманитарных дисциплин в вузах России: аналитический доклад. М.: Логос, 2003. С. 394–410. [в соавторстве с Г.А. Белой, С.А. Гончаровым, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпой]

О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Европейский лирический цикл: историческое и сравнительное изучение: материалы международной научной конференции. Москва – Переделкино, 15–17 ноября 2001 г. М.: РГГУ, 2003. С. 183–197.

Проблема границ в искусстве и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Граница и опыт границы в художественном языке. Самара, 2003. С. 32–49 [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко]

Проза Александра Блока // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 7 / А.А. Блок. М.: Наука, 2003. С. 233–250.

Комментарии // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 7. Проза (1903–1907) / А.А. Блок. М.: Наука, 2003. С. 231–431. [в соавторстве с Е.А. Дьяковой и И.Е. Усок]

[Отв. ред. тома] Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 7. Проза (1903–1907). М.: Наука, 2003. 501 с.

2004

Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 109 с.

Филологический анализ лирического стихотворения: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. М.: Академия, 2004. 192 с. (Высшее профессиональное образование).

Гротеск в русском стихотворном диалоге 19–20 вв. // Гротеск в литературе: материалы конференции в честь 75-летия профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 113–117.

О брюсовском источнике названия цикла А. Блока «Арфы и скрипки» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2004. С. 65–73.

Проблемы динамики лирических жанров // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. С. 431–442.

Филологический и лингвистический анализ лирического стихотворения // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Теоретические аспекты. 1–8 классы: материалы X Всероссийской конференции «Проблемы анализа

литературного произведения в системе филологического образования наука вуз школа». Екатеринбург, 2004. С. 87–89.

[Рец.] Олег Лекманов. Осип Мандельштам // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 356–357.

2005

«Я один... и разбитое зеркало»: литературные маски Сергея Есенина (Статья первая) // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 66–77.

Белый Андрей // Большая Российская энциклопедия. В 35 т. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 2005. С. 269–270.

Блок Александр // Большая Российская энциклопедия. В 35 т. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 2005. С. 600–602.

Заметки к комментарию «Стихов о Прекрасной Даме» // Шахматовский вестник. 2005. № 8. С. 4–8.

К проблеме «Вл. Соловьев и Л. Толстой»: «Три разговора» и «Крейцерова соната» (участники и структура диалога) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М.: Наука, 2005. С. 209–213.

Отсроченный ответ: к проблеме «Вяч. Иванов и Б. Пастернак» // Дискурсивность и художественность: к 60-летию В.И. Тютю: сборник научных трудов. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 162–170.

Понятие «голоса» в эстетике М.М. Бахтина // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 194–201.

О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Sub Rosa: In Honorem Lenae Szilard = Köszöntő könyv Léna Szilard tiszteletére = Сборник в честь Лены Силард. Budapest, 2005. С. 441–450.

Символизм и тоталитаризм: от «всемирного искусства» к тоталитарной модели // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. М.: РГГУ, 2005. С. 285–292.

[Сост. и примеч.] Анализ художественного текста: Лирическое произведение: хрестоматия. М.: РГГУ, 2005. 334 с. [в соавторстве с С.Н. Бройтманом]

2006

«Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы» // Блоковский сборник. Вып. XVII. Русский модернизм и литература XX века. Тарту: Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 9–18. (Humaniora: Litterae Russicae).

Булгаков Михаил Афанасьевич // Большая Российская энциклопедия. В 35 т. Т. 4. М.: Большая Российская энциклопедия, 2006. С. 327–328.

«Диалог-манифест» и типы «стилистических поединков» в русской поэзии XIX века: к вопросу об эволюции стихотворных диалогов // Поэтика русской литературы: сборник статей к 75-летию проф. Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2006. С. 13–45.

Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла // Стих. Язык. Поэзия: памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 336–342.

Отсроченный ответ: к проблеме «Вяч. Иванов и Б. Пастернак» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 180–186.

Понятия «голоса» и «контрапункта» в эстетике Михаила Бахтина и Андрея Белого // Бахтин. Европа. Век двадцатый = Bachtin. Europa. Wiek dwudziesty: сборник статей. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006. С. 65–72.

Русская культура Серебряного века // Аспирантура РГГУ: образовательные программы: филологические науки. М.: РГГУ, 2006. С. 47–54.

«Я один... и разбитое зеркало...»: автобиографический миф Сергея Есенина (Статья вторая) // Филологический журнал. 2006. № 1 (2). С. 72–82.

[Вступ. ст.] «Я один... и разбитое зеркало...» // Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 3–22. (Мировая классика).

Комментарии // Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 425–558. (Мировая классика).

[Сост.] Есенин С.А. Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. 572 с. (Мировая классика).

[Публикация и вступительная заметка] «Очень хотел бы Вам помочь...» (письмо С.А. Рейсера Н.Я. Судаковой) // Воспоминания. Письма. Статьи: (к столетию со дня рождения) / С.А. Рейсер. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 62–69.

2007

Александр Блок — читатель Ибсена (по материалам личной библиотеки поэта) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Пушкинский дом, 2007. С. 65–75.

Блок — читатель «Весов» // Из истории символистской журналистики: «Весы»: сборник научных статей. М.: Наука, 2007. С. 139–147.

К.Д. Бальмонт. «Четверогласие стихий». Заглавие и конструктивный принцип цикла // Искусство поэтики — искусство поэзии: к 70-летию И.В. Фоменко: сборник научных трудов. Тверь: Лилия Принт, 2007. С. 59–65.

Об одной пушкинской аллюзии в «Заблудившемся трамвае» Н.С. Гумилева // Новый филологический вестник. 2007. № 2 (5). С. 225–228.

Стихотворные диалоги Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. С. 30–41.

Переписывание сюжета «Преступление и наказание» в русской литературе конца XIX — начала XX вв. // F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues: the 13th Symposium of the International Dostoevsky Society. IDS: University ELTE Institute of Slavic and Baltic Philology, 2007. С. 123–124.

Проблемы динамики лирических жанров // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. Изд-е 2-е, испр. М.: Академия, 2007. С. 431–442.

Филологический анализ лирического стихотворения в работах и педагогическом опыте Д.Е. Максимова // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников: к 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 2007. С. 225–233.

Символизм как литературное направление // История русской литературы конца XIX — начала XX века: учебное пособие для студентов. В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2007. С. 3–33.

А.А. Блок (1880–1921) // История русской литературы конца XIX — начала XX века: учебное пособие для студентов. В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2007. С. 148–178.

Белая Галина Андреевна // Московская энциклопедия. Т. 1. Лица Москвы. Кн. 1. А 3. М.: Москвоведение, 2007. С. 153–154.

2008

«Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы» // Шахматовский вестник. Вып. 9. М.: Наука, 2008. С. 22–30.

Демонические локусы в литературе русского символизма // Przegląd Ruscystyczny. 2008. № 2. С. 7–22. [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко].

Мотивы «Страшной мести» Н.В. Гоголя в романном цикле Андрея Белого «Москва» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 398–403.

О генезисе литературно-политической метафоры «оттепели» // Социокультурный феномен шестидесятых. М.: РГГУ, 2008. С. 79–83.

Проблемы динамики лирических жанров // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тмарченко. Изд-е 3-е, стереотип. М.: Академия, 2008. С. 431–442.

Психологический параллелизм и удвоение сюжетной ситуации (о специфике сюжета в лирических рассказах Бунина) // В свете исторической поэтики: Книга памяти Самсона Наумовича Бройтмана: статьи и воспоминания. М.: РГГУ, 2008. С. 239–245.

«Пчелы Персефоны»: об источнике мотива в стихотворении О.Э. Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» // Античность и русская культура Серебряного века. М.: ФАИР, 2008. С. 92–98.

Чеховский подтекст в статье А. Блока «Интеллигенция и революция» // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки: в честь В.А. Келдыша: исследования и публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 91–96.

Автобиографический миф // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 10–11.

Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 26–27.

Глагольный стиль // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 48.

Голос // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 48–49.

Диалог стихотворный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 58–60.

Именной (номинативный, безглагольный) стиль // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 78–79.

Номинация // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 147.

Полифония // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 174–176.

Рассказ в стихах // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 201.

Символизма поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 227–228.

Словарь стихотворения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 235–236.

Стилизация // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 243–245. [в соавторстве с М.В. Козьменко]

Элегия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008. С. 303–304.

О Нине Сергеевне Павловой // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 6. [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко].

[Публикация и вступ. слово] С.Н. Бройтман. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная Фиалка» // Шахматовский вестник. Вып. 9. М.: Наука, 2008. С. 235–236.

2009

Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. III. Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 38–46.

Булгаков и Берлиоз: О семантических аллюзиях в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [на япон. яз]. // Kikan iichiko = Iichiko quarterly intercultural: a journal for transdisciplinary studies of pratiques. 2009. Part I. P. 6–12.

Готическая традиция в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5): материалы научной конференции «Гоголь и мировая культура», посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. СПб.; Самара: ПГСГА, 2009. С. 18–29.

Демонические городские локусы в литературе русского символизма // Слово чистое веселье...: сборник статей в честь А.Б. Пеньковского. М.: ИРЯ РАН, 2009. С. 131–143. [в соавторстве с Н.Д. Тамарченко]

Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76. [в соавторстве с С.Н. Бройтманом, И.С. Приходько и Н.Д. Тамарченко]

Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Дина-

мика жанра: Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77–148. [в соавторстве с М.В. Козьменко].

Переписка символистов как целостный текст и источник сюжета // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 759–785.

Легенды об Александре Блоке в мемуарах 1920–1930х гг. // Мемуары русских писателей. Россия и русская культура в мемуарах польских писателей = Wspomnienia pisarzy rosyjskich. Rosija i kultura rosyjska we wspomnieniach pisarzy polskich: Trzecia Konferencja cyklu «Egodokument I literatura»: Tezy referatów. Warszawa, 23–24 kwietnia 2009. Warszawa, 2009. С. 17–18.

Фрагмент и миниатюра // Поэтика русской литературы: сборник статей к 80-летию профессора Юрия Владимировича Манна. М.: РГГУ, 2009. С. 27–35.

Методические материалы к курсу «История русской литературы конца XIX — начала XX вв. (планы интерактивных занятий) // Новый филологический вестник. 2009. № 1 (8). С. 116–136.

Введение в литературное источниковедение: учебно-методический комплекс // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 131–140. [в соавторстве с В.Я. Малкиной].

[Статья и публикация источника] Что является текстом Записных книжек А. Блока? // Текстологический временник: Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 518–542.

[Вступ. ст.] «Я один... и разбитое зеркало...» // Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ, 2009. С. 3–22. (Золотая классика).

Комментарии // Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ, 2009. С. 425–558. (Золотая классика).

[Сост.] Есенин С.А. Стихотворения. Поэмы / С.А. Есенин. М.: АСТ, 2009. 572 с. (Золотая классика).

2010

А. Блок и Л. Андреев в 1909 г. (Заметки комментатора) // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: сборник статей и материалов. Памяти Л.А. Иезуитовой: к 80-летию со дня рождения. СПб.: Петрополис, 2010. С. 27–31.

Идиллический и демонический тип героинь в русской литературе XIX — начала XX вв.: константы и трансформации // Шко-

ла теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.: Изд. Кулагиной: Intrada, 2010. С. 129–136.

Газетные подтексты статьи А. Блока «Стихия и культура» // Шахматовский вестник. Вып. 10–11. М.: Наука, 2010. С. 11–18.

Книга А. Блока «Молнии искусства»: проблемы композиции и издания // Шахматовский вестник. Вып. 10–11. М.: Наука, 2010. С. 208–218.

Легенды об Александре Блоке в мемуарах 1920–1930х гг. // Studia Rossica XX. Memuariystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe. T. I. Warszawa: Studia rossica, 2010. S. 235–244.

Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 677–683.

Проблемы динамики лирических жанров // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. Изд-е 4-е, стереотип. М.: Академия, 2010. С. 431–442.

Традиции публицистики Ф.М. Достоевского в критической прозе А.А. Блока // Literatura rosyjska XVIII–XXI w. w dialogu ze spuścizną literacką i kulturową = Русская литература XVIII–XXI вв. в диалоге с литературным и культурным наследием. Łódź, 2010. S. 244–252.

Проза Александра Блока в 1908–1916 гг. // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 8 / А.А. Блок. М.: Наука, 2010. С. 285–296.

Комментарии // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916) / А.А. Блок. М.: Наука, 2010. С. 297–476.

[Подготовка текстов произведений] Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916). М.: Наука, 2010. 587 с.

[Указатель имен и названий к VII и VIII томам] Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916). М.: Наука, 2010. С. 481–586. [в соавторстве с А.Л. Гришуниным, Е.В. Глухой, О.А. Лекмановым].

[Библиография] Блок А.А. // Русская литература конца XIX — начала XX века: библиографический указатель. Т. I (А–М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 242–266.

[Библиография] Верховский Ю.Н. // Русская литература конца XIX — начала XX века: библиографический указатель. Т. I (А–М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 367–373.

[Библиография] Коневской И. // Русская литература конца XIX — начала XX века: библиографический указатель. Т. I (А–М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 758–762.

[Библиография] Минский Н.М. // Русская литература конца XIX — начала XX века: библиографический указатель. Т. I (А–М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 924–939.

2011

Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования. М.: Академия, 2011. 256 с. (Бакалавриат). [в соавторстве с М.Н. Дарвиным, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпой]

Модель мистериальной биографии в обсуждении кризиса символизма в 1910 году // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 70–79.

Понятие «речевого жанра» в анализе лирического стихотворения // *Teoria literatury w świetle językoznawstwa*. Toruń, 2011. С. 215–223.

Стихотворные диалоги Марины Цветаевой // «Через сотни разъединяющих лет»: Пространство цветаеведения: Исследования. Популяризация творческого наследия: материалы Пятых международных Цветаевских чтений. Елабуга: Елабужский государственный педагогический университет: Елабужский гос. историко-архитектурный и худож. музей-заповедник, 2011. С. 13–21.

Переписывание сюжета «Преступления и наказания» в русской литературе конца XIX — нач. XX в // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов: сборник статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 298–304. (Dostoevsky monographs / A series of the International Dostoevsky society; вып. 2).

Андрей Леопольдович Гришунин // Шахматовский вестник. 2011. № 12. С. 403–409. [в соавторстве с И.С. Приходько и В.А. Келдышем].

[Видеозапись доклада] Истоки формулы «страшный мир» в творчестве Александра Блока // Новые российские гуманитарные исследования. 2011. № 6. С. 44.

2012

Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования. Изд-е 2-е, стереотип. М.: Академия, 2012. 256 с. (Бакалавриат). [в соавторстве с М.Н. Дарвиным, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпой]

Из наблюдения над бестиарием Александра Блока: птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: сборник статей. М.: Intrada, 2012. С. 41–59. [В соавторстве с В.К. Былиным]

Именные и местоименные повторы в цикле А.А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» // Powtorzenie w tekście artystycznym = Повтор в художественном тексте / Anna Majmieskułow, Beata Trojanowska. Bydgoszcz: Wydawn. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2012. S. 271–283.

Монологические и диалогические концепции символа у «младших» символистов (Андрей Белый и Вячеслав Иванов) // Symbolika form artystycznych w europejskiej tradycji kulturowej: źródła, funkcje, aktualizacja i redukcja = Le symbolisme de formes artistiques dans la tradition culturelle européenne: origines, fonctions, actualisation, reduction. Colloquia Litteraria Sedlcensia. Studia minora. V. V. – Siedlce, 2012. – S. 43–47.

«Угрюмством множа красоту...»: Об одном источнике цитаты у Александра Блока // Вопросы литературы. 2012. № 5. Сентябрь–октябрь. С. 401–413.

Натан Давидович Тamarченко // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 11–16.

2013

Александр Блок: биография и поэтика в свете автобиографического мифа. –Siedlce, 2013. 178 с. (Opuscula Slavica Sedlcensia. T. V).

Истоки формулы «Страшный мир» в творчестве Александра Блока // Шахматовский вестник. Вып. 13. «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта: материалы международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня смерти А. Блока. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 170–181.

Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: к 150-летию А.П. Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 11–19.

Проблема «Славянской мировщины» в публицистике 1914–1917 гг. и тема исторического возмездия в творчестве Вяч. Иванова и Ал. Блока // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: поэтика и политика: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 48–69.

Теория символа в трудах В.М. Жирмунского: между Андреем Белым и Вяч. Ивановым // Русский символизм (1913–2013): ме-

ждународный конгресс к 100-летию русской формальной школы: тезисы докладов. М., 2013. С. 169–170.

2014

Проблемы динамики лирических жанров // Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. Изд-е 5-е., испр. М.: Академия, 2014. С. 431–442.

Теории символа у русских символистов // Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. Lausanne: Section de langues et civilisations slaves de l'Univ. de Lausanne; Siedlce: Inst. neofilologii i badań interdyscyplinarnych Uniw. przyrodniczo-humanistycznego w Siedlcach, 2014. № 2 (4). S. 9–36.

Цитатный слой в массовой поэзии Первой мировой войны // Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 764–770.

История русской литературы XVIII–XX вв. (программа курса для магистратуры) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 130–144.

[Комментарии к драме «Балаганчик»] // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 6. Кн. 1 / А.А. Блок. М.: Наука, 2014. С. 441–469 [в соавторстве с Ю.К. Герасимовым].

[Комментарии к драме «Незнакомка»] // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 6. Кн. 1 / А.А. Блок. М.: Наука, 2014. С. 497–516. [в соавторстве с Ю.К. Герасимовым].

[Отв. ред. тома] Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Наука, 2014. 596 с. [совместно с И.С. Приходько].

2015

Блок Александр Александрович // Известные и неизвестные страницы русской фольклористики. М.: Индрик, 2015. С. 405–414.

Вагнеровский слой в «Повести о Светомире-царевиче» Вяч. Иванова // Повесть о Светомире-царевиче / Вяч. Иванов. М.: Ладомир: Наука, 2015. С. 233–254. (Литературные памятники).

Л.Д. Блок. Письма из прифронтового госпиталя. 1914–1915 // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютюпы. М.: Intrada, 2015. С. 221–230.

Мотив «картонности» и его генезис в драматургии и лирике Александра Блока (Блок — Лермонтов — Гоголь — Салтыков-Щедрин) // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. №. 8 (151). С. 75–84.

Ошибка профессора Шляпкина: масленичный карнавал в «Балаганчике» А. Блока // Блоковский сборник. Вып. XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века. Tartu: Univ. of Tartu press, 2015. С. 36–43.

Стихотворение А.А. Блока «Царица смотрела заставки...» и духовный стих о Голубиной книге // Русская литература. 2015. № 2. С. 192–203. [в соавторстве с А.Л. Топорковым].

Трагедия Ф. Грильпарцера «Праматерь» в творчестве Александра Блока // Die Frau mit Eigenschaften: к 80-летию Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2015. С. 207–217.

«Человеческое лицо гонимого судьбой...»: А. Блок и Э.К. Метнер в свете Вагнеровского мифа // Russian Literature. LXXVII (2015). С. 603–612.

2016

Русская литература и культура конца XIX — начала XX веков: курс лекций. Siedlce: Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2016. 226 с.

Александр Блок: «Зайчик» и Заяц: двойная адресация стихотворения для детей // Новое литературное обозрение. 2016. №4 (140). С. 137–142.

Жанр стихотворного диалога в русской лирике: типология и эволюция // Наследие Александра Веселовского в мировом контексте: исследования и материалы. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 135–154.

Миф о Софии в историко-литературных трудах Вячеслава Иванова // Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. Lausanne: Section de langues et civilisations slaves de l'Univ. de Lausanne; Siedlce: Inst. neofilologii i badań interdyscyplinarnych Uniw. przyrodniczo-humanistycznego w Siedlcach, 2016. №1 (7). С. 23–30.

Неизвестный текст Александра Блока: статья «Искусство и газета» как текстологический казус // Острова любви БорФеда: сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова. СПб.: Росток, 2016. С. 575–579.

«Одичание — вот слово...»: Д.С. Мережковский в записных книжках Александра Блока // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей. М.: Эдитус, 2016. С. 41–48.

Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вяч. Иванов. Pro et Contra: антология. В 2 т. Т. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 77–83.

2017

Die russische Literatur des Silbernen Zeitalters aus zwei Perspektiven // Komparatistik sprachhomogener Räume: Konzepte, Methoden, Fallstudien. München: Wilhelm Fink, 2017. S. 203–216.

Wurde die zur Konstruktion eines Slavischen Histiosophischen Mythos: Vjačeslav Ivanov und Richard Wagner // Transfer und Transformation: Theorie und Praxis deutsch-russischer Kulturtransferforschung. München: Wilhelm Fink, 2017. С. 265–274.

В.В. Маяковский и К. Гамсун // Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX — XX вв. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 226–232.

Зара Григорьевна Минц в письмах и в памяти // Заре Григорьевне посвящается... Публикации, воспоминания, статьи: к 90-летию со дня рождения. Таллинн: Таллиннский университет, 2017. С. 298–317. (Bibliotheca Lotmaniana).

Категория «лирического эпоса» в описании жанрового репертуара 1917–1921 гг. // Кризисные ситуации и жанровые стратегии: сборник научных трудов. М.: Эдитус, 2017. С. 16–22.

Конвергенция культур как проблема поэтики: Вяч. Иванов. Стихотворный цикл «Rosarium» // Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Салерно, 2017. С. 213–219.

«Крушение гуманизма» А.А. Блока и «Закат Европы» Освальда Шпенглера: источники и параллели // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 139–152.

К проблеме гротескно-карнавальной модели символистского текста (трансформация автобиографического мифа в драме А. Блока «Роза и Крест») // Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. Lausanne: Section de langues et civilisations slaves de l'Univ. de Lausanne; Siedlce: Inst. neofilologii i badań interdyscyplinarnych Uniw. przyrodniczo-humanistycznego w Siedlcach. 2017. № 1. С. 41–48.

Модели символистских текстов в теории и практике славянского и европейского модернизма // Лирическая эволюция: к 70-летию

Дарвина (Михаила Николаевича): сборник статей. М.: Эдитус, 2017. С. 12–23.

Поэтика черновика: первая редакция стихотворения А. Блока «Поэты» // *Die Welt der Slaven: Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. 2017. Jahrgang 62. Heft 1. S. 116–123.

Развлечение или inferнальный локус? Демонизация развлечений в литературе символизма: театр, бал, ресторан, казино // *Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918*. М.: Высшая школа экономики, 2017. С. 31–44.

Теория символа в трудах В.М. Жирмунского: между Андреем Белым и Вяч. Ивановым // *Эпоха «остранения»: русский формализм и современное гуманитарное знание*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 207–215.

Трансформация автобиографического мифа в драме Александра Блока «Роза и Крест» (к проблеме гротескно-карнавальной модели символистского текста) // *Шахматовский вестник*. Вып. 14. Александр Блок. «Роза и Крест»: исследования и интерпретации. М.: ИМЛИ, 2017. С. 20–28.

Поездка Александра Блока в Киев: (На материале киевской прессы 1907 года) // *Collegium: международный научно-художественный журнал*. Киев, 2017. № 26. С. 47–53.

Методы анализа художественного текста (на материале переписки с С.Б. Бурого). Три письма С.Б. Бурого к Д.М. Магомедовой // *Collegium: международный научно-художественный журнал*. Киев, 2017. № 26. С. 376–387.

Бройтман Самсон Наумович // *Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь*. Т. 1. А–Л. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 156–157.

Гришунин (Виссор) Андрей Леопольдович // *Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь*. Т. 1. А–Л. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 264–265. [в соавторстве с И.С. Приходько]

Мотивы «бесовства» в литературе и публицистике первых лет революции // *Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: исследования и материалы*. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 36–55.

Неизвестная инсценировка поэмы А.А. Блока «Двенадцать» и ее авторы // *Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: исследования и материалы*. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 578–586.

[подготовка текста и комментарии] М. и З. Маркович, Д. Воздвиженский. Двенадцать. Сцены из эпохи великого Октября (по Дж. Риду и Ал. Блоку). Репертуар театра МГСПС // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 587–615.

[Ответы на вопросы анкеты «Русская революция versus русское литературоведение»] // Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. Lausanne: Section de langues et civilisations slaves de l'Univ. de Lausanne; Siedlce: Inst. neofilologii i badań interdyscyplinarnych Uniw. przyrodniczo-humanistycznego w Siedlcach. 2017. № 1. С. 12, 20, 30.

2018

Ветхозаветные, евангельские и языческие мотивы в повести Евгения Замятина «Уездное» // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2018. С. 190–199. (Вечные сюжеты и образы. Вып. 4).

Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тмарарченко (по неопубликованным материалам) // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сборник научных трудов. М.: Эдитус, 2018. С. 10–17.

«Злее зла честь татарская...»: неопубликованная рецензия В.Б. Шкловского на пьесу А.А. Блока «Рамзес» // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018 № 2 (35). Ч. 2. С. 278–283.

Картина с вынутыми звеньями: стихотворение-шифр в символистской и постсимволистской поэзии // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография. Siedlce, 2018. С. 596–605.

Переписывание сюжета о «новых людях» в русской прозе конца XIX — начала XX вв. (В.В. Вересаев и З.Н. Гиппиус) // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 118–127.

«Роман в письмах»: переписка Александра Блока с женой (1901–1917 гг.) // А.А. Блок — Л.Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 3–18.

Чужой текст в прозе Александра Блока // Производство смысла: сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь: Тверской гос. университет, 2018. С. 107–119.

Составитель В.Я. Малкина

Сведения об авторах

Аристова Анастасия Станиславовна — кандидат филологических наук, научный сотрудник ИМЛИ РАН. Область научных интересов: история и поэтика русской литературы рубежа XIX–XX вв.

Артёмова Светлана Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент. Доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета. Область научных интересов: лирика XX в., проблема адресата и особенности коммуникации лирики, послание, ода, эпиграмма, элегия, центон, лирические жанры в современной поэзии, поэзия И. Бродского.

Богомолов Николай Алексеевич — доктор филологических наук, профессор. Зав. кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: история русской литературы XX в., стилистика, вспомогательные литературоведческие дисциплины.

Быстрова Татьяна Александровна — кандидат филологических наук. Доцент кафедры романской филологии Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: итальянская литература XXI в., переводоведение.

Гвоздецкая Наталья Юрьевна — доктор филологических наук, доцент. Зав. кафедрой английской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета; профессор кафедры древних и новых языков Сретенской духовной семинарии. Сфера научных интересов: языки, литература, культура средневековой Англии и Исландии; историческая поэтика.

Гельфонд Мария Марковна — кандидат филологических наук. Доцент кафедры литературы и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ — Нижний Новгород; академический руководитель ОП «Филология» НИУ ВШЭ — Нижний Новгород. Область научных интересов: история русской лирики XIX–XX вв., текстология, поэтика, комментарий, интерпретация.

Дарвин Михаил Николаевич — доктор филологических наук. Профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Область научных интересов: циклизация литературных произведений, анализ художественных произведений, автор и текст, история и теория письменной культуры.

Довгий Ольга Львовна — доктор филологических наук. Старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова; доцент кафедры истории русской классической литературы РГГУ. Область научных интересов: русская поэзия XVIII — первой половины XIX в., микрофилологический метод интерпретации текста, бестиарные коды русской поэзии.

Зейферт Елена Ивановна — доктор филологических наук. Профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Область научных интересов: жанр, стих, литературное творчество, русская литература первой половины XIX в., современная литература, немецкая литература, этническая картина мира в литературе, внесловесное, иерархия литературного процесса.

Зусева-Озкан Вероника Борисовна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

Казмирчук Ольга Юрьевна — кандидат филологических наук. Доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ. Область научных интересов: поэзия Б.Л. Пастернака.

Каравашкин Андрей Витальевич — доктор филологических наук. Профессор кафедры истории русской классической литературы Российского государственного гуманитарного уни-

верситета. Область научных интересов: история России, история русской культуры, герменевтика древнерусской литературы.

Козьмина Елена Юрьевна — доктор филологических наук. Профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета. Область научных интересов: теория литературы, жанрология, роман, фантастическая литература, преподавание литературы.

Кривонос Владислав Шаевич — доктор филологических наук. Профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного социально-педагогического университета. Область научных интересов: творчество Гоголя, русская литература XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.

Кузнецова Екатерина Валентиновна — кандидат филологических наук, научный сотрудник ИМЛИ РАН. Область научных интересов: история и поэтика литературы русского модернизма, «вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве.

Лавлинский Сергей Петрович — кандидат педагогических наук. Доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Автор научных работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, теоретических аспектах новейшей отечественной драматургии, проблемах современного литературного образования; организатор многочисленных инновационных научно-образовательных проектов.

Лекманов Олег Андершанович — доктор филологических наук. Профессор Школы филологии Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ. Область научных интересов: русская литература XX в., история кино, социология литературы и искусства.

Люстров Михаил Юрьевич — доктор филологических наук, профессор РАН. Зав. отделом древнеславянских литератур ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература XVII–XVIII вв., русско-скандинавские связи в XVIII в.

Малкина Виктория Яковлевна — кандидат филологических наук, доцент. Профессор кафедры теоретической и истори-

ческой поэтики Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика.

Михайлова Мария Викторовна — доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ им. М.В. Ломоносова (кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса). Область научных интересов: история русской литературы конца XIX — первой трети XX в., творчество забытых и «второстепенных» писателей Серебряного века, женская литература Серебряного века, гендерные исследования, архивные изыскания, публикаторская деятельность.

Мних Людмила Николаевна — кандидат филологических наук, адъюнкт Института полонистики и неофилологии Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша). Область научных интересов: Серебряный век, числовая символика в литературе XX в., творчество Вероники Долиной, Шекспир в русской культуре.

Мних Роман Владимирович — доктор филологических наук. Профессор Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша). Область научных интересов: поэтика и философия символа, русский модернизм, немецкая философия XX в., еврейство Галиции, творчество А. Ахматовой, И. Франко, Б. Шульца, Я.А. Коменского и Дм. Чижевского.

Омори Масако — кандидат филологических наук. Доцент университета Тиба (Япония). Область научных интересов: М.А. Булгаков, религиозная философия конца XIX — начала XX в., советская визуальная культура.

Орлова Екатерина Иосифовна — доктор филологических наук, доцент. Профессор, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: русская литература XIX–XX вв., история русской литературной журналистики.

Павлова Маргарита Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., творчество Ф. Сологуба, З. Гиппиус, «старших» символистов.

Пневски Дариуш — доктор филологических наук, адъюнкт кафедры польской литературы романтизма и позитивизма филологического факультета университета Николая Коперника в г. Торунь (Польша). Область научных интересов: литература, эстетика и живопись европейского романтизма, романтические и современные концепции возвышенного, постсекулярная мысль.

Полонский Вадим Владимирович — доктор филологических наук, профессор РАН, директор Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Сферы научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., теория литературы, компаративистика, русско-французские литературные связи.

Симонова Ольга Алексеевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН. Научные интересы: русская литература конца XIX — начала XX в., женские журналы, массовая литература, детская литература.

Скубачевска-Пневска Анна — доктор филологических наук, адъюнкт кафедры теории литературы филологического факультета университета Николая Коперника в г. Торунь (Польша). Область научных интересов: методология и история литературоведения, теоретическая поэтика, теория романа, интертекстуальность.

Степанов Александр Геннадьевич — кандидат филологических наук. Доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета; преподаватель Института иностранных языков Ланьчжоуского университета (Китай). Область научных интересов: поэтика, стиховедение, анализ и интерпретация художественного текста, русская поэзия XX в., поэзия И. Бродского.

Тюпа Валерий Игоревич — доктор филологических наук, профессор. Зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета. Сферы научных интересов: теория литературы, нарратология, теория коммуникации и дискурсного анализа, пушкиноведение, чеховедение, компаративистика.

Фаустов Андрей Анатольевич — доктор филологических наук, профессор. Зав. кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета. Область научных интересов: русская литература первой половины XIX в. (в особенности творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета); теоретические проблемы изучения авторского присутствия в тексте, субъектных «параметров» литературного процесса; разработка единого языка для описания культурного пространства, жизни художника и поэтики его произведений

Федотова Светлана Владимировна — доктор филологических наук, доцент. Ведущий научный сотрудник Отдела истории русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов: русский модернизм, мифопоэтические, религиозно-философские и лингвофилософские дискурсы символизма, теория и история литературы, литературная критика, текстология; феноменология творчества Вяч. Иванова.

Федунина Ольга Владимировна — кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, аналитик Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ. Научные интересы: теория жанров, нарратология, типология и функции онирических форм в литературе, жанры криминальной литературы в теоретическом и историческом аспектах.

Фуксон Леонид Юделевич — доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры русского языка и литературы КемГУ. Область интересов: герменевтика художественных текстов, поведение читателя.

Шкаренков Павел Петрович — доктор исторических наук, профессор. Проректор по непрерывному образованию Российского государственного гуманитарного университета, директор Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: поздняя Античность, раннее Средневековье, *translatio imperii*, античная риторика, «последние римляне».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.В.Полонский. Вместо предисловия</i>	3
--	---

Поэтика лирики

<i>М.Н. Дарвин. Метаморфозы судьбы и поэтика превращений (Из наблюдений над текстом авторской книги — сборника лирики Е.А. Боратынского «Сумерки» 1842 г.)</i>	9
<i>О.Л. Довгий. Бестиарный образ князя П.А. Вяземского</i>	20
<i>В.Я. Малкина. Фантастическое в ранних стихотворе- ниях Н.С. Гумилева</i>	30
<i>М.М. Гельфонд. Поэзия Александры Бруштейн</i>	40
<i>Н.Ю. Гвоздецкая. Библейский текст в поэтическом творче- стве англосаксов и его передача в русском художественном переводе</i>	46
<i>Е.И. Зейферт. Восток и Запад: влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию</i>	57
<i>О.Ю. Казмирчук. «Зимние» насекомые у О.Э. Мандель- штама и Б.Л. Пастернака («Медлительнее снежный улей...» и «Зимняя ночь»)</i>	66
<i>А.Г. Степанов. О переключках у ленинградских поэтов 1970-х: Г.А. Григорьев и И.А. Бродский</i>	71
<i>А.С. Аристова. К анализу стихотворения М.А. Волошина «Россия»</i>	81
<i>Е.Ю. Козьмина. «Вселенную снегом заволокло»: стихо- творение В.В. Маяковского «Император»</i>	88
<i>Л.Ю. Фуксон. К интерпретации стихотворения Н.А. Заболоцкого «В тайге»</i>	94

Жанр и вокруг

<i>В.И. Тюпа.</i> Волюнта и эвиденция: непоименованные жанры неканонической лирики	103
<i>С.Ю. Артёмова.</i> Эпиграммы на поэтов: жанровая специфика	113
<i>П.П. Шкаренков.</i> Панегирик Теодориху Эннодия: эволюция жанровой традиции	120
<i>А.В. Караваешкин.</i> О жанровой специфике сборника Ивана Пересветова.....	132
<i>М.Ю. Люстров.</i> Голландия в русских и шведских травелогах конца XVII в.....	143
<i>О.В. Федунина.</i> «Пирожница берегов Рейна» В.П. Буренина в жанровом аспекте: «тургеневская повесть» и / или «философская повесть»?.....	150
<i>С.П. Лавлинский.</i> «Память жанра» и рецептивная ситуация в новелле Дж. Сэлинджера «Человек, который смеялся».....	158
<i>Т.А. Быстрова.</i> Роман-самосочинение в современной итальянской литературе	168
<i>А. Скубачевска-Пневска, Д. Пневски.</i> Интертекстуальные игры с польской литературой и историей первой половины XIX в. в современном романе.....	176

Не только Блок

<i>Е.В. Кузнецова.</i> К источникам образов Короля и Шута в драме А.А. Блока «Король на площади»	191
<i>Е.И. Орлова.</i> «Тайная свобода»: о выступлениях и записях А.А. Блока 1919–1921 гг.....	200
<i>Л. Мних.</i> Статья А.А. Блока «“Король Лир” Шекспира»: текст и контекст	207
<i>В.Б. Зусева-Озкан.</i> К вопросу о круге чтения А.А. Блока: «Les noces de l'Amazonie» С.Ш. Леконта.....	213
<i>Р. Мних.</i> А.А. Блок как персонаж украинской поэзии	221

Серебряный век русской культуры

<i>В.В. Полонский.</i> Д.С. Мережковский и Аммиан Марцеллин: трансформация источника в романе «Юлиан Отступник»	231
<i>М.М. Павлова.</i> Из последних невоплощенных замыслов Федора Сологуба: драма «Близнецы»	238
<i>С.В. Федотова.</i> «Удельный вес» стиха: Вяч. Иванов и Микеланджело	254
<i>М.В. Михайлова.</i> Крах «идеального союза», или «Яркий образ возможного счастья» (Вяч. Иванов и Л. Зиновьева-Аннибал)	265
<i>А.А. Фаустов.</i> Об авторском поведении Л.Н. Толстого: «Крейцера соната» и «общее дело» Н.Ф. Федорова	276
<i>О.А. Симонова.</i> Дискуссии о моде в женских журналах Первой мировой войны	289
<i>О.А. Лекманов.</i> Русский символизм в кривом зеркале массовой литературы: два отражения	297
<i>Н.А. Богомолов.</i> Догадка Томашевского	302
<i>В.Ш. Кривонос.</i> О рассказе И.А. Бунина «Жилет пана Михольского»	310
<i>М. Омори.</i> Философский контекст романа «Мастер и Маргарита» (М.А. Булгаков и Г.С. Сковорода)	316
Список научных трудов Д.М. Магомедовой	325
Сведения об авторах	349

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

**ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА /
ПОЭТИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА**

**Сборник статей к юбилею
Дины Махмудовны Магомедовой**

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 23.05.2019 г.
Формат 60х90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 22,5 п.л. Тираж 300 экз.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.

Тел.: (495) 690-05-61

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0592-8

Сборник «Динамическая поэтика / Поэтическая динамика» посвящен юбилею профессора Дины Махмудовны Магомедовой, зав. кафедрой истории русской классической литературы РГГУ и ведущего научного сотрудника ИМЛИ РАН.

Статьи российских, польских и японских ученых, вошедшие в книгу, рассматривают проблемы поэтики и истории русской литературы, в частности, Серебряного века, а также вопросы жанровой динамики и поэтики лирики.

Книга адресована в первую очередь ученым-филологам и студентам филологических факультетов.