

Ю.М. ЛОТМАН

*О поэтах
и поэзии*

*Анализ
поэтического
текста*

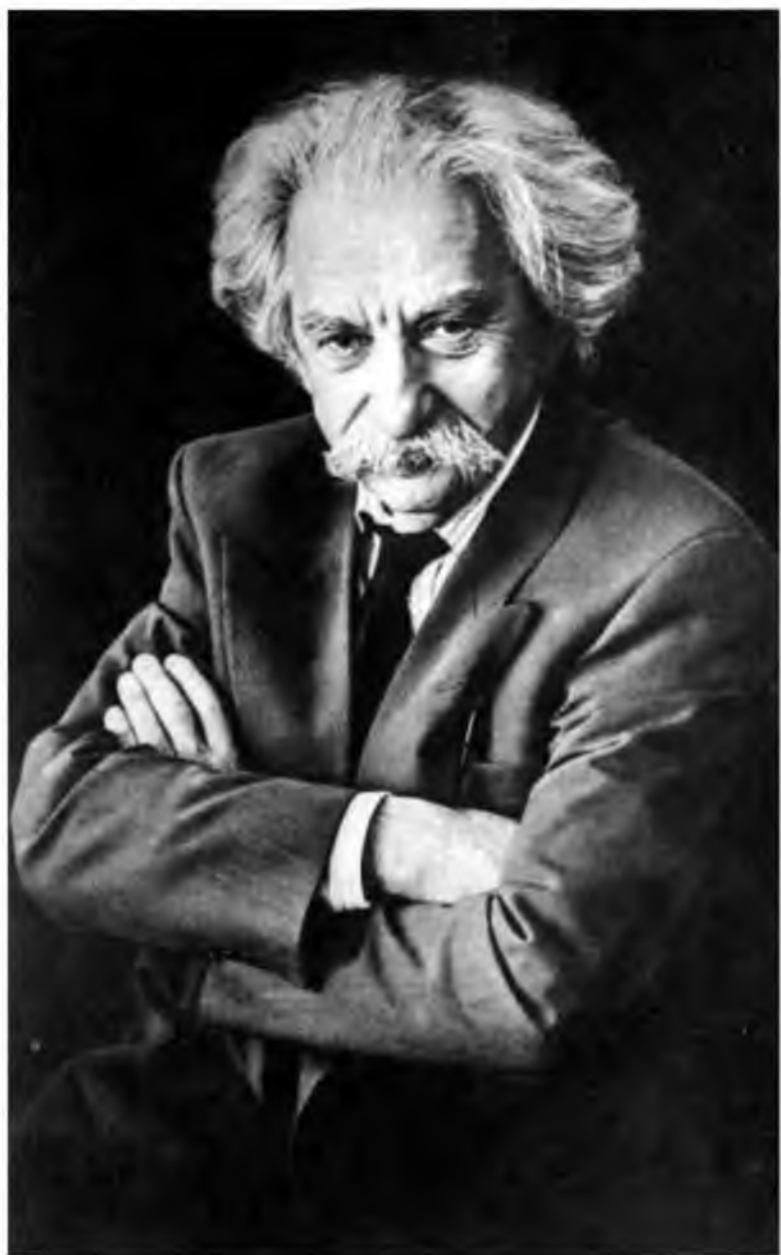


*Статьи
и исследования*



*Заметки.
Рецензии.
Выступления*

Санкт-Петербург
«Искусство-СПБ»



Ломоносов

Радищев

Карамзин

Жуковский

Мерзляков

Воейков

Баратынский

Лермонтов

Тютчев

Блок

Пастернак

Бродский

ББК 83.3(2)1
Л80

*Издание выпущено в свет при содействии
Комитета Российской Федерации по печати*

Вступительная статья *М. Л. Гаспарова*

Художник *Д. М. Плаксин*

Л $\frac{4603010000-003}{025(01)-96}$ без объявл.

ISBN 5-210-01487-8

© М. Ю. Лотман, текст, 1996 г.
© М. Л. Гаспаров, вступительная статья, 1996 г.
© Д. М. Плаксин, оформление, 1996 г.
© Издательство «Искусство—СПб», составление, 1996 г.

От издательства

Настоящий том составили труды Ю. М. Лотмана, посвященные истории русской поэзии и анализу поэтических текстов. В свое время им была задумана книга «О русской литературе», но статьи, отобранные для нее, представляли собой лишь часть написанного автором за полвека научной деятельности. Между тем успех «Пушкина», вышедшего в 1995 г., убедил, что книга, собранная по принципу: «единство темы — многообразие подходов» — наиболее предпочтительна. Такой единой темой в настоящем томе стала русская поэзия, интересовавшая Ю. М. Лотмана в самых различных аспектах. Это, в первую очередь, разбор конкретных поэтических текстов с точки зрения их структуры. Это и статьи историко-литературного характера, где на первом месте не столько поэзия, сколько историко-культурные, политические, эстетические обстоятельства, определявшие ее развитие («Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция», «Об „Оде, выбранной из Иова“ Ломоносова»). А также работы, казалось бы узкоспециальные, по вопросам текстологии, установления авторства («Сатира Восикова „Дом сумасшедших“», «Кто был автором стихотворения „На смерть Чернова“») или обращенные к локальной проблеме творчества («Об одной цитате у Блока», «Об одной цитате у Лермонтова»), но спаянные с общим контекстом исследований. Этот историко-литературный контекст и сама личность Ю. М. Лотмана, его профессиональные и нравственные установки и обеспечивают книге ту целостность, которая позволяет видеть в ней скорее монографию, нежели сборник отдельных статей. Показательно, что пушкинская тема в трудах Ю. М. Лотмана не исчерпана предыдущим томом. История русской поэзии проходит у него под знаком Пушкина. Имя поэта возникает не только тогда, когда речь идет о его современниках («Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов»), но и в статьях о поэтах XX в. (так, скажем, добрая половина статьи «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста» посвящена пушкинской поэзии.

В основу структуры тома положен исторический принцип и, как дополнительный, жанровый. Первый раздел включает монографию «Анализ поэтического текста», давно ставшую настольной книгой молодых словесников, обветшавшую в библиотеках от постоянного пользования и не переиздававшуюся четверть века. Композиция второго раздела ориентирована на историко-литературный процесс и дает панораму поэзии от М. Ломоносова до И. Бродского. Третий включает рецензии, отклики, тезисы докладов на различных конференциях и «мелкие заметки» — так называл этот жанр Ю. М. Лотман. Раздел «Приложение» составили фрагменты «Книги для учителя» («Методические материалы к учебнику-хрестоматии для IX класса»). Она построена на разборах отдельных стихотворений Жуковского, Пушкина, Лермонтова и, таким образом, дополняет вторую часть «Анализа поэтического текста». Вышедшая в 1984 г. в Таллине скромным тиражом, «Книга для учителя» практически недоступна нуждающимся в ней педагогам, школьникам и студентам.

Научно-справочный аппарат настоящего издания состоит из вступительной статьи крупнейшего специалиста в области истории и теории стиха М. Л. Гаспарова и именного указателя, составленного А. Ю. Балакиным.

При выборе источников текста издательство ориентировалось на наиболее полное прижизненное издание трудов ученого: *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, «Александра», 1992—1993* (ниже ссылки на него даются в сокращении: *Избр. статьи*, том, страница). Тексты этого издания сверялись во всех необходимых случаях с текстом первых публикаций. Статьи, не вошедшие в него, публикуются по наиболее авторитетным источникам. При подготовке настоящего издания проведена необходимая сверка цитат, восполнены пропуски в библиографических описаниях, восстанов-

лены усеченные архивные легенды. По всем текстам проведена также унификация: в подаче вспомогательных сведений, оформлении библиографических данных, подстрочных примечаний, цитат, написании различных наименований, условных сокращений и обозначений. При необходимости цитаты, приводимые автором, даются по более поздним, то есть более доступным для читателя, изданиям. Статьи датируются, как это принято самим автором, по году выхода в свет. Названия архивохранилищ приводятся в современном виде.

ГИМ — Отдел письменных источников Государственного исторического музея (Москва)

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом, Санкт-Петербург)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)

РНБ — Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

I

Анализ поэтического текста: Структура стиха — Печатается по отдельному изданию (Л., 1972, 270 с.).

II

Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 127—137. Впервые — Радуга. 1991. № 10. С. 29—40; Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1992. Вып. 882. С. 58—71.

Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова — *Избр. статьи*. Т. 2. С. 29—39. Впервые — Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 3. С. 253—262.

Радищев — поэт-переводчик — XVIII век. М.; Л., 1962. Сб. 5. С. 435—439.

Поэзия Карамзина — *Избр. статьи*. Т. 2. С. 159—193. Впервые — Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. [Вступ. статья]. С. 5—52.

Поэзия 1790—1810-х годов — Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. [Вступ. статья]. С. 5—62.

Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в Дружеском литературном обществе — Лит. наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1. С. 323—336.

А. Ф. Мерзляков как поэт — *Избр. статьи*. Т. 2. С. 228—264. Впервые — Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. [Вступ. статья]. С. 5—54.

Сатира Воейкова «Дом сумасшедших» — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 306. С. 3—45.

«Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе — *Избр. статьи*. Т. 2. С. 265—281. Впервые — Делиль Ж. Сады. Л., 1987. [Послесловие]. С. 191—209.

Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов — Тьяняновский сборник: Четвертые Тьяняновские чтения. Рига, 1990. С. 52—59.

Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова» — Рус. лит. 1961. № 3. С. 153—159.

Аутсайдер пушкинской эпохи — Новое лит. обозрение. 1994. № 7. С. 104—108.

Две «Осени» — Ю. М. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. М., «Гнозис», 1994. С. 394—406.

Неизвестный текст стихотворения А. И. Полежаева «Гений» — Вопр. лит. 1957. № 2. С. 165—172. См. также: Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. [Публ. и коммент. к стихотворению «Гений»]. С. 42—45, 326—327.

Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель») — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 24—34. Впервые — В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. М., 1988. С. 206—218.

Лермонтов: Две реминисценции из «Гамлета» — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 104. 1961. С. 281—282. Под общим заглавием «Историко-литературные заметки». 2.

Из комментария к поэме «Мицери» — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 282—284. Под общим заглавием «Историко-литературные заметки». 3.

О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1990. Вып. 897. С. 171—174. Совм. с З. Г. Минц.

Заметки по поэтике Тютчева — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1982. Вып. 604. С. 3—16.

Поэтический мир Тютчева — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 145—171. Впервые — Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. Таллин, 1990. С. 108—141.

Тютчев и Данте: К постановке проблемы — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 620. С. 31—35. Под общим заглавием «Историко-литературные заметки». 1.

«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 246—293. Впервые — Блоковский сборник. Вып. I. Тарту, 1964. С. 98—156. Совм. с З. Г. Минц.

Блок и народная культура города — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 185—200. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 535. С. 7—26. (Блоковский сборник. [Вып.] 4: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики).

О глубинных элементах художественного замысла: К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке — Материалы I Всесоюз. (5) симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. С. 168—175. Совм. с З. Г. Минц.

В точке поворота — Тезисы докл. науч. конф. «А. Блок и русский постсимволизм» 22—24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 7—13.

Поэтическое косноязычие Андрея Белого — Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 437—443.

Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 206—238.

Анализ стихотворения Б. Пастернака «Заместительница» — III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кязрику, 10—12 мая 1968 г. Тарту, 1968. С. 209—224. Под общим заглавием «Анализ двух стихотворений».

<<Дрозды» Б. Пастернака. Анализ стихотворения» — *Wiener Slawistischer Anz.* 1984. Bd 14. S. 13—16.

Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 294—307. Впервые — Учен. зап. Тартуского ун-та. 1990. Вып. 883. С. 170—187. Совм. с М. Ю. Лотманом.

III

С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? — *Рус. лит.* 1964. № 2. С. 166—167.

Кто был автором стихотворения «Древность»? — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 361—365. Под общим заглавием «Историко-литературные заметки». 2.

О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковнославянской традиции — Тезисы докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 85—87.

Об одной цитате у Лермонтова — *Рус. лит.* 1975. № 2. С. 206—207.

Об одной цитате у Блока (К проблеме «Блок и декабристы») — Тезисы I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 102—103.

Несколько слов о статье В. М. Живова «Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века» — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 546. С. 92—97.

Новые издания поэтов XVIII века. [Рец. на изд. соч. А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, И. Ф. Богдановича в Большой серии «Библиотеки поэта»] — XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 456—466.

Книга о поэзии Лермонтова. [Рец. на изд.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959] — *Вопр. лит.* 1960. № 11. С. 232—235.

Приложение

В. А. Жуковский. «Три путника». [Анализ стихотворения] — *Лотман Ю. М., Невердинова В. Н.* Книга для учителя: Методические материалы к учебнику-хрестоматии для IX класса. Таллин, 1984. С. 33—38. Впервые — *Рус. яз. в эст. школе.* 1983. № 3. С. 12—16.

А. С. Пушкин. [Анализ стихотворений] — *Лотман Ю. М., Невердинова В. Н.* Книга для учителя: Методические материалы к учебнику-хрестоматии для IX класса. С. 39—73.

М. Ю. Лермонтов. [Анализ стихотворений] — Там же. С. 73—98.

За пределами тома осталась незначительная часть работ Ю. М. Лотмана о поэзии. Это некоторые из статей, написанных в соавторстве:

Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди: (К проблеме сопоставительного анализа) // *Блоковский сборник: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока.* Тарту, 1972. Вып. 2. С. 4—24. Совм. с А. Э. Малыц

Вяземский — переводчик «Негодования» // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* 1975. С. 126—135. Совм. с И. А. Паперно

Игровые моменты в поэме «Двенадцать» / Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 53—63. Совм. с Б. М. Гаспаровым; статьи, где поэтическое творчество того или иного литератора не является основным предметом рассмотрения:

Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* 1959. Вып. 78. С. 19—92

Проблема Востока и запада в творчестве позднего Лермонтова // *Лермонтовский сборник.* Л., 1985. С. 5—22. Вошла в *Избр. статьи.* Т. 3. С. 9—23; статьи, где преобладает семиотический подход:

О роли случайных факторов в поэтическом тексте // *Rev. des Études Slaves (Paris).* 1990. Vol. 62. N 1—2. P. 283—289;

статьи из справочно-энциклопедических изданий:

Н. И. Гнедич, М. А. Дмитриев-Мамонов, П. А. Катенин, А. Ф. Мерзляков // *Краткая лит. энциклопедия.* Т. 2. М., 1964; Т. 4. М., 1967

И. М. Борн, А. Ф. Воейков, Ф. Ф. Иванов, А. Ф. Мерзляков, М. В. Милонов, И. П. Пнин, В. В. Попугаев, П. И. Сумароков, А. И. Тургенев // *Русские писатели: Биографический словарь.* М., 1971;

исследования, вошедшие составной частью в более поздние работы, публикуемые в настоящем издании:

Лекции по структуральной поэтике. Вып. I: (Введение, теория стиха) // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* 1984. Вып. 160. 195 с.

Поэты начала XIX века. Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Л., 1961. 658 с.

Русская поэзия 1800—1810-х гг. // *История русской поэзии.* Л., 1968. Т. I. С. 191—213;

сугубо текстологические работы, где авторский комментарий минимален:

[Комментарий к стихотворению «Молитва»] — *Радищев А. Н.* Избр. соч. М., 1952. С. 631—632

Неизвестные стихотворения А. Мешевского — *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* 1961. Вып. 104. С. 277—280. Под общим заглавием «Историко-литературные заметки». 1.

Кроме того, не вошли в состав данного тома газетные статьи, статьи из массовых журналов, предисловия к сборникам научных материалов, учебникам.

Ю. М. Лотман: наука и идеология

Этот том избранных работ Ю. М. Лотмана начинается перепечаткой книги «Анализ поэтического текста. Структура стиха», вышедшей в 1972 г. в «Учпедгизе». Материалом к ней послужили «Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха» 1964 г., составившие первый выпуск тартуской «Семиотики», а потом переработанные в монографию «Структура художественного текста» («Искусство», 1970). Как один и тот же материал был по-разному разработан для специалистов и для учпедгизовских читателей — это отдельная сторона таланта Юрия Михайловича. Книга состояла из подробного вступления о принципах анализа и из двенадцати разборов конкретных стихотворений от Батюшкова до Заболоцкого. Кроме того, некоторые разборы такого же рода были рассеяны в отдельных статьях и главах его работ. Их достаточно, чтобы говорить об индивидуальной манере Лотмана-аналитика. А манера эта особенно отчетливо вырисовывается на фоне других подходов того времени и нашего времени к анализу поэтического текста.

Практика таких анализов вошла у нас в обычай в 1960-е гг. В основе ее лежали упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, а во времена хрущевской «оттепели» выплеснулись в печать. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной в царстве идейного содержания были книги под заглавием «Мастерство...» (Пушкина, или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными средствами писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. («Мастерствоведение» — иронически называл этот жанр Н. К. Пиксанов). Появление анализов отдельных стихотворений, конечно, было прогрессом: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже — у хороших аналитиков — складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фоном, стало у него основным.

Официозным советским литературоведением книга была принята неприязненно. Разговор о подборе фонем, перекличках ритмов, антитезах глагольных времен, мельчайших смысловых оттенках слов, пересекающихся семантических полях — все это было слишком непривычно, особенно в применении к классическим стихам Пушкина, Тютчева, Некрасова, в которых издавна полагалось рассуждать только о высоких мыслях и чувствах. В то же время законных поводов придаться к методологии Лотмана как бы и не было. Это и раздражало критиков больше всего.

Советское литературоведение строилось на марксизме. В марксизме сосуществовали метод и идеология. Методом марксизма был диалектический и исторический материализм. Материализм — это была аксиома: «бытие определяет сознание», в том числе и носителя культуры — поэта и читателя. Историзм — это значило, что культура есть следствие социально-экономических явлений своего времени. Диалектика — это значило, что развитие культуры, как и всего на свете, совершается в результате борьбы ее внутренних противоречий. А идеология учила иному. История уже кончилась, и начинается вечность идеального бесклассового общества, к которому все прошлое было лишь подступом. Все внутренние противоречия уже отыграли свою роль, и остались только внешние, между явлениями хорошими и плохими; нужно делить культурные явления на хорошие и плохие и стараться, чтобы хорошие были всесторонне хорошими и наоборот. Абсолютная истина достигнута, и владеющее ею сознание теперь само творит новое бытие. Идеология победившего марксизма решительно не совпадала с методом борющегося марксизма, но это тщательно скрывалось. Лотман относился к марксистскому методу серьезно, к идеологии же — так, как она того заслуживала. А известно, для догмы опаснее всего тот, кто относится к ней всерьез. Официозы это и чувствовали.

Когда Лотман начинал анализ стихотворения с росписи его лексики, ритмики и фоники, он строго держался правила материализма: бытие определяет сознание — в начале существуют слова писателя, написанные на бумаге, из восприятия их (сознательного, когда речь идет об их словарном смысле, подсознательного, когда о стилистических оттенках или звуковых ассоциациях) складывается наше понимание стихотворения. Никакое самое высокое содержание вольнолюбивого или любовного стихотворения Пушкина не может быть достигнуто в обход его словесного выражения. (Поэтому методологически неверно начинать анализ с идейного содержания, а потом спускаться к «мастерству».) Мысль поэта подлежит реконструкции, а путь от мысли к тексту — формализации. Дело было даже не в том, что это расхолаживало «живое непосредственное восприятие» стихов. Дело было в том, что это требовало доказывать то, что казалось очевидным. Метод марксизма и вправду требовал от исследователя доказательств (альбомный девиз Маркса был: «подвергай все сомнению»). Но идеология предпочитала работать с очевидностями: иначе она встала бы перед необходимостью доказывать свое право на существование.

Формализацией пути поэта от мысли к тексту Лотман занимался в статье «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного

изучения текста» (1969). Из анализа следовало: принципы отбора пригодного и непригодного для стихов (на всех уровнях, от идей до языка и метрики) могут быть различны, причем никогда не совпадают полностью с критериями обывденного сознания и естественного языка. Это значило, что поэтические системы Пушкина и Пастернака одинаково основаны на противопоставлении логики «поэта» и логики «толпы» и имеют равное право на существование, завися лишь от исторически изменчивого вкуса. Для идеологии, считавшей свой вкус абсолютным, такое уравнивание было неприятно. Формализацией пути читателя от текста к мысли поэта Лотман занимается во всех своих работах по анализу текста, а для демонстрации в качестве выигрышного примера выбирает пушкинскую строчку из «Вольности» — «Восстаньте, падшие рабы!». Семантически слово «восстаньте» значит «взбунтуйтесь», стилистически оно значит просто «встаньте» (со знаком высокого слога); нашему слуху ближе первое значение, но в логику стихотворения непротиворечиво вписывается лишь второе. Это значило, что для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка — нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу. Для идеологии, считавшей, что у мировой культуры есть лишь один язык и она, идеология, — его хозяйка, это тоже было неприятно.

Между тем Лотман и здесь строго держался установок марксизма — установок на диалектику. Диалектическое положение о всеобщей взаимосвязи явлений означало, что в стихе и аллитерации, и ритмы, и метафорика, и образы, и идеи сосуществуют, тесно переплетаясь друг с другом, ощутимы только контрастами на фоне друг друга, фонические и стилистические контрасты сцепляются со смысловыми, и в результате оппозиция, например, взрывных и не-взрывных согласных оказывается переплетена с оппозицией «я» и «ты» или «свобода» и «рабство». Притом, что важно, эта взаимосвязь никогда не бывает полной и однозначной: вывести ямбический размер или метафорический стиль стихотворения прямо из его идейного содержания невозможно, он сохраняет семантические ассоциации всех своих прежних употреблений, и одни из них совпадают с семантикой нового контекста, а другие ей противоречат. Это и есть структура текста, причем структура диалектическая — такая, в которой все складывается в напряженные противоположности.

Главная же диалектическая противоположность, делающая текст стихотворения живым, в том, что этот текст представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. При чтении стихотворения (а тем более — многих стихотворений одной поэтической культуры) у читателя складывается система ожиданий: если стихотворение начато пушкинским ямбом, то ударения в нем будут ожидать на каждом втором слоге, а лексика будет возвышенная и (для нас) слегка архаическая, а образы в основном из романтического набора и т. д. Эти ожидания на каждом шагу то подтверждаются, то не подтверждаются: в ямбе ударения то и дело пропускаются, про смерть Ленского после романтического «Потух огонь на алтаре!» вдруг говорится: «...как в доме опустелом... окна мелом забелены...» и т. п. Именно

подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий реальным текстом ощущается как эстетическое переживание. Если подтверждение стопроцентно, («никакой новой информации»), то стихи ощущаются как плохая, скучная поэзия; если стопроцентно неподтверждение («новая информация не опирается на имеющуюся»), то стихи ощущаются как вообще не поэзия. Критерием оценки стихов становится мера информации. Маркс считал, «что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться математикой», — это малопопулярное свидетельство Лафарга Лотман напоминает в своей программной статье «Литературоведение должно быть наукой» («Вопросы литературы». 1967. № 1).

Что читательские ожидания ориентированы на норму и эстетическим переживанием является подтверждение или неподтверждение этой нормы, виднее всего на самом простом уровне строения текста — на стиховом. (Оттого-то книга Лотмана по поэтике имела подзаголовок «Структура стиха», а не, скажем, «Структура стихотворения»). В стиховедении норма строения стиха называется метром; метр 4-стопного ямба — ударения на четных слогах, «Мой дядя самых честных правил»; отсюда у читателя возникает ритмическое ожидание. Но ударения могут и пропускаться — «Когда не в шутку занемог»; поэтому читательское ожидание то подтверждается, то не подтверждается. На некоторых позициях ударения сохраняются чаще, на других реже; соответственно ритмическое ожидание бывает там сильнее, тут слабее; соответственно эстетическое ощущение появления или пропуска ударения тоже бывает то сильнее, то слабее, складываясь в сложный рисунок. Вот по аналогии с этим ритмическим ожиданием Лотман и представляет себе у читателя стилистическое ожидание, образное ожидание и т. д., подтверждаемые или не подтверждаемые реальным текстом стихотворения и этим вызывающие эстетическое переживание.

Но что такое та норма, на которую ориентируется это читательское ожидание? На уровне ритма она задана правилами стихосложения, обычно довольно четкими и осознанными. На уровне стиля и образного строя таких правил нет, здесь действует не закон, а обычай. Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, «парниковая роза») он воспримет как эстетический факт. При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Если мы не будем держат в сознании этот нормативный фон, то выразительный эффект этого образа ускользнет от нас.

Казалось бы, здесь противоречие. С одной стороны, структурный анализ — это анализ не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. С другой стороны, оказывается, что для правильного понимания отношения необходим предварительный учет именно изолированных элементов — например, слова «роза» в допушкинской поэзии. С одной стороны, заявляется, что анализ поэтического текста замкнут рамками одного стихотворения и не отвлекается ни на биографический, ни на историко-литературный материал. С другой стороны, язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи: лотмановский анализ пушкинского

стихотворения «Ф. Н. Глинке» весь держится на разных оттенках «античного стиля», бытовавших в 1820-х гг. Но это противоречие — объяснимое. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится ли читатель внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в целом, а уже потом — в частности: читателю пушкинской эпохи не нужно было подсчитывать розы в стихах, он мог положиться на опыт и интуицию. Если извне, то, наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них свое представление о целом. А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие «мы». Каждый из нас воспринимает Пушкина на фоне других прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, у школьника, у образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно. (Это существенно, в частности, для такого научного жанра, как комментарий: комментарий, обращенный к квалифицированному читателю, может ограничиваться уточнением частных, комментарий для начинающих должен прежде всего рисовать структуру целого, вплоть до указаний: «красивым считалось то-то и то-то»). Как блестяще совмещены эти требования в комментарии Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину», мы знаем.) *Фед. Шаб. оппте*

На языке структуральной поэтики сказанное формулируется так: «прием в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов читательского опыта». Можно ли говорить, что какая-то из этих проекций — более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна — историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, немислимого для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель создает себе «моего Пушкина», это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества — писательского и читательского. Но когда такой подход идеологизируется, когда объявляется, что главное в Пушкине — только то, чем он близок и дорог именно нам (для вчерашней эпохи это, скажем, ода «Вольность», а для сегодняшней — «Отцы пустынноики и жены непорочны...»), — это уже становится препятствием для науки. И Лотман как историк борется с такой идеологией. *Историзм*

Как материализм и как диалектику, точно так же унаследовал Лотман от марксизма и его историзм — и точно так же этот историзм метода сталкивался с антиисторизмом идеологии. Идеологическая схема навязывает всем эпохам одну и ту же систему ценностей — нашу. Что не укладывается в систему, объявляется досадными противоречиями, следствием исторической незрелости. Для марксистского метода противоречия были двигателем истории, для марксистской идеологии они, наоборот, препятствия истории. Именно от этого статического эгоцентризма отказывается Лотман во имя историзма. Для каждой культуры он реконструирует ее собственную систему

ценностей, и то, что со стороны видится мозаической эклектикой, изнутри оказывается стройно и непротиворечиво, — даже такие вопиющие случаи, как когда Радищев в начале сочинения отрицает бессмертие души, а в конце утверждает. Конечно, непротиворечивость эта — временная: с течением времени незамечаемые противоречия начинают ощущаться, а ощущаемые — терять значимость, происходит слом системы и, например, на смену дворянской культуре приходит разночинская. Наличие потенциальных противоречий внутри культурной системы оказывается двигателем ее развития — совершенно так, как этого требовала марксистская диалектика. А демонстративно непротиворечивая идеология, которую всегда старалась сочинять себе и другим каждая культура, оказывается фикцией, мистификацией реального жизненного поведения. Для насковозь идеологизированной советской официальной культуры этот взгляд на идеологии прошлых культур был очень неприятен.

Движимая то смягчениями, то обострениями внутренних противоречий, история развивается толчками: то плавный ход, то взрыв, то эволюция, то революция. Это тоже общее место марксизма, и оно тоже воспринято Лотманом. Но он помнит и еще одно положение из азбуки марксизма — такое элементарное, что над ним редко задумывались: «истина всегда конкретна». Это значит: будучи историком, он думает не столько о том, какими эти эпохи кажутся нам, сколько о том, как они видят сами себя. Или, говоря его выражениями, он представляет их не в нарицательных, а в собственных именах. Глядеть на культурную систему эпохи изнутри — это значит встать на ее точку зрения, забыть о том, что будет после. Есть анекдотическая фраза, приписывавшаяся Л. Сабанееву: «Берлиоз был убежденнейшим предшественником Вагнера», — так вот, историзм требует понимать, что каждое поколение думает не о том, кому бы предшествовать, и старается не о том, чтобы нам понравиться и угадать наши ответы на все вопросы: нет, оно решает собственные задачи. Оно не знает заранее будущего пути истории — перед ним много равновозможных путей. Научность, историзм велют нам видеть историческую реальность не целенаправленной, а обусловленной. Не целенаправленной — то есть не рвущейся стать нашим пьедесталом и более ничем. Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях — с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, М. Дмитриеве-Мамонове и А. Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина. Но конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии — в противоположность критике; науки — в противоположность идеологии; исследования — в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды. А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов.

Представить себе эту ситуацию выбора пути без ретроспективно подсказанного ответа, выбора пути с отказом от одних возможностей ради других — это задача уже не столько научная, сколько художественная: как у Тынянова, который начинает «Смерть Вазир-Мухтара» словами «Еще ничего не было решено». Выбор делает не безликая эпоха, выбор делает каждый отдельный человек: именно у него в сознании осколки противоречивых идей складываются в структуру, и структура эта прежде всего этическая, с ключевыми понятиями: стыд и честь. О своем любимом времени, о 1800—1810-х гг., он говорит: «Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа», оно не дало вершинных созданий ума, но дало резкий подъем «среднего уровня духовной жизни». Это внимание к среднему уровню и к тем незнаменитым людям, которые его поднимали, — тоже демократическая традиция филологии. Я решился бы сказать, что так понимал свое место в нашей современности сам Лотман. Он не бросал вызовов и не писал манифестов — он поднимал средний уровень духовной жизни. И теперь мы этим подъемом пользуемся.

Таким образом, Лотман перемещает передний край науки туда, где обычно распоряжалось искусство: в мир человеческих характеров и судеб, в мир собственных имен. Он любит непредсказуемость исторической конкретности. Но Лотман не подменяет науки искусством: наука остается наукой. Когда вспоминаешь человеческие портреты, появляющиеся в историко-культурных работах Лотмана — от декабриста Д. Завалишина до Натальи Долгорукой, — то сперва сами собой напрашиваются два сравнения: так же артистичны были В. Ключевский и М. Гершензон. А потом они уточняются: скорее Ключевский, чем Гершензон. Потому что есть слово, которое в портретах Лотмана невозможно, — слово «душа». Человеческая личность для Лотмана не субстанция, а отношение, точка пересечения социальных кодов. Марксист сказал бы: «точка пересечения социальных отношений», — разница опять-таки только в языке. Именно благодаря этому оказывается, что Пушкин был одновременно и просветителем-рационалистом, и аристократом, и романтиком, и трезвым зрителем своего века, знал цену условностям и дал убить себя на дуэли. Каждую из этих скрестившихся линий можно проследить отдельно, и тогда получится та «история культуры без имен» или та «типология культуры без имен», которой порадовались бы Вельфлин и Варрон. Лотман отлично умел делать такой анализ безличных механизмов культуры, но ему это было не очень интересно — не потому, что это схема, а потому, что это слишком грубая схема.

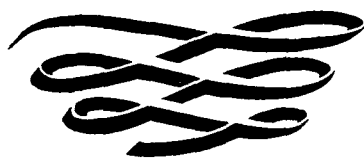
Конечно, для Лотмана анализ бинарных оппозиций в стихотворении и картина эпохи вокруг поэта дополняли друг друга как наука и искусство. Но такая дополнительность тоже может осуществляться по-разному. А. Н. Веселовский всю жизнь работал над безличной историей словесности, а в старости написал замечательный психологический портрет Жуковского — без всякой связи с прежним, просто чтобы отвести душу. Тынянов стал писать роман о Пушкине, когда увидел, что тот образ Пушкина, который сложился в его сознании, не может быть обоснован научно-доказательно, а только художественно-убедительно: образ — главное, аргумент — вспомогательное. У Лотмана

(как и у Ключевского) — наоборот, каждый его портрет есть иллюстрация в собственном смысле слова, материал для упражнения по историко-культурному анализу, человек у него, как фонема, складывается из дифференциальных признаков, в нем можно выделить все пересекающиеся культурные коды, и автор этого не делает только затем, чтобы вдумчивый читатель сам прикинул их в уме. Здесь концепция — главное, а образ — вспомогательное.

Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения — это и есть гуманистическое обогащение культуры, в этом нравственный смысл гуманитарных наук. Взглянуть не на историю из современности, а на современность из истории — это значит считать себя и свое окружение не конечной целью истории, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов. Мысль о несбывшихся возможностях истории была для Лотмана не только игрой диалектического ума. Это был еще и опыт двух поколений нашего века: тех, кто в 1930-е гг. расставался с неиспользованными возможностями 1920-х гг. и в послевоенные годы с несбывшимися надеждами военных лет. Молодых коллег, склонных в русской культуре прошлого замечать намеки на неприязни настоящего, Лотман никогда не поощрял. Но свою последнюю книгу «Культура и взрыв» он кончил именно соображениями о перестроечном настоящем — о возможности перехода от бинарного строя русской культуры к тернарному — европейской: «Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой».

Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом, — он был ученым. Чтобы противопоставить «истинного Пушкина» «моему Пушкину» любой эпохи, нужно верить в то, что истина существует и нужна людям. «Единственное, чем наука, по своей природе, может служить человеку, — это удовлетворять его потребности в истине», — писал Лотман в той же статье «Литературоведение должно стать наукой». Это не банальность: в XX в., который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку — не аксиома, а жизненная позиция. Лотман проработал в литературоведении более сорока лет. Он начинал работать в эпоху догматического литературоведения — сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение. Советская идеология требовала от ученого описывать картину мира, единообразно заданную для всех, — деструктивистская идеология требует от него описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше. Крайности сходятся: и то и другое для Лотмана — не исследование, а навязывание истины, казенной ли, своей ли. Поэтому новой, нарциссической филологии он остался чужд. «Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором», — писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора — историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это — позиция науки в противоположность позиции искусства. В истории нашей культуры 1960—1990-х гг. структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям.

*Анализ
поэтического
текста*



Часть первая

Введение

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена анализу поэтического текста.

Прежде чем приступить к изложению самого материала, сделаем некоторые предварительные замечания и, в первую очередь, определим, какие цели *не ставятся* перед настоящим пособием. Зная заранее, чего в этой книге не следует искать, читатель избавит себя от разочарований и сэкономит время для чтения исследований, более непосредственно относящихся к области его интересов.

Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие, порой наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным. Однако это не должно обескуражить. Мнимая ясность, заменяющая научный подход «здравым смыслом», уверяющим нас, что земля плоская, а солнце ходит вокруг земли, свойственна донаучной стадии знания. Стадия эта была необходимым этапом в истории человечества. Она должна предшествовать науке. В этот период накапливается огромный эмпирический материал, возникает ощущение недостаточности простого бытового опыта. Без этого периода не может быть науки, однако наука возникает как преодоление каждодневного бытового опыта, «здроваго смысла». В этом преодолении первоначальная ясность, проистекавшая от непонимания сложности затрагиваемых вопросов, сменяется тем плодотворным непониманием, на основе которого и вырастает наука. При этом наивный носитель донаучного сознания, накопив большое количество бытовых сведений и обнаружив, что не может увязать их воедино, призывает на помощь науку, полагая, что она даст ему короткие и исчерпывающие ответы, которые, сохраняя привычный для него облик мира, покажут, где была допущена неувязка, и придадут бытовому опыту целостность и незаблемость. Наука представляется ему в

облике врача, которого призывают к больному с тем, чтобы он установил причины недуга, прописал наиболее простые, дешевые и сильнодействующие лекарства и удалился, поручив дальнейшее заботам родственников.

Наивный реализм «здорового смысла» полагает, что он будет ставить вопросы, а наука — отвечать на них.

Призванная с этой — вполне определенной — целью, наука добросовестно пытается дать ответы на заданные ей вопросы. Результаты этих попыток бывают самые обескураживающие: в итоге длительных усилий очень часто выясняется, что ответа на эти вопросы дать невозможно, что вопросы неправильно поставлены, что правильная постановка вопроса представляет огромные трудности и требует труда, значительно превосходящего тот, который, как казалось вначале, будет достаточен для полного решения проблемы.

Дальнейшее приносит новые неожиданности: выясняется, что наука и не представляет собой инструмента для получения ответов, — как только та или иная проблема получает окончательное решение, она выпадает из сферы науки в область постнаучного знания.

Итак, задача науки — *правильная постановка вопроса*. Но определить, какая постановка вопроса правильная, а какая нет, невозможно без изучения методов движения от незнания к знанию, без определения того, может ли данный вопрос в принципе привести к ответу. Следовательно, весь круг методологических вопросов, все, что связано с путем от вопроса к ответу (но не с самим ответом), — принадлежит науке.

Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания. Однако именно этот шаг чаще всего вызывает разочарование у приверженцев «здорового смысла» в науке, которая начинает представляться слишком отвлеченным занятием. Наивный реализм поступает с наукой так, как язычник со своим божком: сначала он молится ему, полагая, что тот способен помочь ему преодолеть все трудности, а затем, разочаровавшись, сечет его и бросает в огонь или реку. Отвернувшись от науки, он пытается заключить непосредственный — минуя ее — союз с миром постнаучных результативных знаний, с миром ответов. Например, когда участники спора «физиков и лириков» полагают, что кибернетика призвана дать ответ на вопрос, возможна ли «машинная поэзия» и как скоро счетная машина заменит членов Союза писателей, и думают, что на сформулированный таким образом вопрос наука должна отвечать; когда мы наблюдаем повальное увлечение популярной литературой, книгами, которые должны познакомить читателя не с ходом науки и ее методами, а с результатами и решениями, — перед нами типичные случаи союза до- и постнаучных этапов знания *против* науки. Однако союз этот бесперспективен: ответы, даваемые наукой, не могут быть отделены от нее самой. Они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвинувшая их методология сменяется новой.

Не следует думать, однако, что отмеченное противоречие между донаучным, научным и постнаучным этапами знания — непримиримый антагонизм. Каждый из этих моментов нуждается в остальных. В частности, наука не

только черпает сырой материал из сферы каждодневного опыта, но и нуждается в контролирующем соотношении своего движения с миром «здорового смысла», ибо этот наивный и грубый мир есть тот единственный мир, в котором живет человек.

Выводом из сказанного является то, что науке не следует браться за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований. Например, вопрос: «Почему мне нравится стихотворение Пушкина (Блока или Маяковского)?» — в таком виде не подлежит научному рассмотрению. Наука не призвана отвечать на все вопросы и связана определенной методикой.

Чтобы приведенные вопросы могли стать предметом науки, следует предварительно договориться, интересуется ли нас этот вопрос в аспекте психологии личности, социальной психологии, истории литературных норм, читательских вкусов, критических оценок и тому подобное. После этого поставленный вопрос придется переформулировать на языке терминов соответствующей науки и решать доступными ей средствами. Конечно, полученные таким образом результаты могут показаться слишком узкими и специальными, но наука не может предложить ничего, кроме *научной* истины.

В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке.

При этом настоящая работа имеет в виду *литературоведческий* анализ поэтического текста и все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п., при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые позволили бы сделать искусство предметом рассмотрения, не «убивая» его? Как построен текст и зачем он построен именно таким образом? — вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга.

Необходима еще одна существенная оговорка. Решение каждой научной проблемы определяется и методом исследования, и личностью ученого: его опытом, талантом, интуицией. В настоящей работе мы будем касаться лишь первой из этих составных частей научного творчества.

В гуманитарных науках часто приходится сталкиваться с утверждением, что точная методика работы, определенные правила анализа ограничивают творческие возможности исследователя. Позволительно спросить: неужели знание формул, наличие алгоритмов, по которым решается данная задача, делают математика более связанным и менее творчески активным, чем человека, не имеющего представления о формулах? Формулы не отменяют индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая

от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного.

Современное литературоведение находится на пороге нового этапа. Это выражается во все растущем стремлении не столько к безапелляционным ответам, сколько к проверке правильности постановки вопросов. Литературоведение учится спрашивать — прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа. Доступная каждому литературоведу, она не заменяет личное научное творчество, а служит ему фундаментом.

Гончаров писал в свое время о цивилизации: «...что было недоступною роскошью для немногих, то, благодаря цивилизации, делается доступным для всех: на севере ананас стоит пять, десять рублей, здесь — грош: задача цивилизации — быстро переносить его на север и вогнать в пятак, чтобы вы и я лакомились им»¹. Задача науки, в известной мере, аналогична: добываясь определенных результатов, ученый вырабатывает и некоторые фиксированные методы анализа, исследовательские алгоритмы, которые делают его результат повторимым. То, что вчера делал гениальный хирург в уникальных условиях, завтра становится доступным для каждого врача. Именно сумма этого *повторимого* исследовательского опыта составляет научную методику.

Анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования.

В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет *художественный текст как таковой*. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную — эстетическую — функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода.

В реальной жизни культуры тексты, как правило, полифункциональны: один и тот же текст выполняет не одну, а несколько (порой — много) функций. Так, средневековая икона, храмовое сооружение античной эпохи или периода европейского средневековья, Возрождения, периода барокко выполняют одновременно и религиозную и эстетическую функцию, военные уставы и правительственные законодательные акты эпохи Петра I были одновременно документами юридическими и публицистическими, воззвания генералов Конвента, «Наука побеждать» Суворова, приказы по дивизии Михаила Орлова могут рассматриваться и как военно-исторические тексты,

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977. Т. 2. С. 287.

и как памятники публицистики, ораторского искусства, художественной прозы. В определенных условиях подобные совмещения функций оказываются не только частым, но и закономерным, необходимым явлением: для того чтобы текст мог выполнить *свою* функцию, он должен нести еще некоторую дополнительную. Так, в определенных условиях, для того чтобы икона могла восприниматься как религиозный текст и выполнить эту свою социальную функцию, она должна еще быть и произведением искусства. Возможна и обратная зависимость — для того чтобы восприниматься как произведение искусства, икона должна выполнять присущую ей религиозную функцию. Поэтому перенесение ее в музей (а в определенном смысле — и отсутствие религиозного чувства у зрителя) уже нарушает исторически присущий тексту эффект единства двух общественных функций.

Сказанное в наибольшей мере относится к литературе. Соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного текста. При этом здесь чаще всего налицо двусторонняя связь: для того чтобы выполнить определенную художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную, политическую, философскую, публицистическую функции. И наоборот: для того чтобы выполнить определенную, например политическую, роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция. Исследование того, какие пучки функций могут совмещаться в пределах одного текста, дало бы интересные показатели для построения типологии культуры. Например, в XVIII в. соединение художественной и моралистической функций было условием для эстетического восприятия текста, для Пушкина и Гоголя соединение этих двух функций в одном тексте делается запретным.

Колебания в границах понятия «художественный текст» продолжают и в литературе новейшего периода. Большой интерес в этом отношении представляет мемуарная литература, которая то сама противопоставляет себя художественной прозе, «вымыслу», то начинает занимать в ее составе одно из ведущих мест. В равной мере это относится и к очерку с его специфической ролью в 1840-е, 1860-е и 1950-е гг. Маяковский, составляя тексты для «Окон РОСТА» или стихотворные рекламы для ГУМа, вряд ли преследовал чисто поэтические цели (ср. «Приказ № 2 по армии искусств»). Однако для нас принадлежность этих текстов истории русской поэзии не может быть оспорена.

Относительность границ «художественного» и «нехудожественного» текста видна на примере истории документального кино.

Сложность, порой диффузность социального функционирования текстов естественно толкает исследователя на диффузность подхода к изучаемому объекту: представляется вполне закономерным не расчленять как объекты исследования то, что в жизни функционирует слитно. Однако против этого приходится решительно возражать. Для того чтобы понять сложное взаимодействие различных функций одного и того же текста, необходимо предвзительно рассмотреть каждую из них в отдельности, исследовать те объективные признаки, которые позволяют данному тексту быть произведением

искусства, памятником философской, юридической или иной формы общественной мысли. Такое аспектное рассмотрение текста не заменяет изучения всего богатства его связей, но должно предварять это последнее. Анализу взаимодействия общественных функций текста должно предшествовать их вычленение и описание, нарушение этой последовательности шло бы вразрез с элементарным требованием науки — восходить от простого к сложному.

Предлагаемая читателю работа посвящена именно этой, начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения искусства, мы вычленим одну, сравнительно более узкую — собственно эстетическую природу литературного произведения.

Однако мы вынуждены пойти и на еще большее сужение темы. К рассмотрению художественного произведения можно подойти с разных сторон. Представим себе, что мы изучаем стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Характер нашего изучения будет различным в зависимости от того, что мы изберем в качестве объекта исследования, что будем считать границами того текста, изучение которого составит цель работы. Мы можем рассмотреть пушкинское стихотворение с точки зрения его внутренней структуры, можем считать текстом, подлежащим изучению, более общие совокупности, например «лирика Пушкина периода михайловской ссылки», «лирика Пушкина», «русская любовная лирика 1820-х гг.», «русская поэзия первой четверти XIX в.» или же, расширяя тему не хронологически, а типологически, «европейская поэзия 1820-х гг.». В каждом из этих случаев в интересующем нас стихотворении раскроются различные аспекты. Этому будут соответствовать несколько типов исследований: монографическое изучение текста, исследование по истории национальной литературы, сравнительно-типологическое исследование и т. п. Таким образом, определена будет тема исследования и его границы, но не метод. В частности, и текст отдельного стихотворения, и искусство отдельной эпохи могут быть представлены в виде единой структуры, организованной по определенным, только ей присущим внутренним законам.

Перечисленные (далеко не полностью) аспекты изучения произведения составляют в своей совокупности полное описание художественной структуры произведения. Однако такое описание было бы настолько громоздким, что практически осуществить его в пределах одного исследовательского текста — задача малореальная. Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную — порой значительную — часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И тем не менее автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый

и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место — именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение искусства есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии, быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства.

Думается, что сказанное вполне оправдывает выделение проблемы монографического исследования отдельного текста, рассматриваемого в качестве художественного целого, как специальной темы. Постановка такой темы имеет и более специальное обоснование.

Советское литературоведение достигло определенных успехов, особенно в области истории литературы, в первую очередь — русской. Здесь накоплен обширный опыт исследовательской методики, и овладение ею, как показывает опыт, не встречает больших трудностей. Методика анализа внутренней структуры художественного текста разработана значительно хуже, несмотря на то, что и в этой области отечественная наука может указать на труды, ставшие классическими и получившие широкое признание.

Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии¹.

Существенным препятствием на пути к освоению по существу простых идей структурно-семиотического анализа для многих литературоведов может явиться терминология. История науки сложилась таким образом, что многие плодотворные идеи, касающиеся всех систем коммуникации между передающим и принимающим, впервые были высказаны в лингвистике. В силу этого обстоятельства, а также потому, что язык является главной коммуникативной системой в человеческом обществе и многие общие принципы проявляются в нем наиболее явно, а все вторичные моделирующие системы в той или иной мере испытывают его влияние, лингвистическая терминология занимает во всех науках семиотического цикла, в том числе и в структурной поэтике, особое место.

Если читатель захочет получить более подробные сведения относительно терминологии, принятой в современной структурной лингвистике и под ее влиянием проникшей в работы по семиотике, то полезным окажется обращение к справочникам: *Ахматова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966 (следует отметить, что к Словарю приложен составленный В. Ф. Беляевым справочник «Основная терминология метрики и поэтики», что делает его для наших целей особенно ценным); *Вахек Й.* Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964; *Хэми Э.* Словарь американской лингвистической школы. М., 1960.

¹ См. также: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

Задачи и методы структурного анализа поэтического текста

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX в. и отвечает общему духу научных поисков нашего столетия. Не случайно структурные методы исследования завоевали себе место в самых различных областях научного знания: в лингвистике и геологии, палеонтологии и правоведеии, химии и социологии. Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешел в область теории научного знания в целом.

Однако так понятый структурный анализ не представляет собой чего-либо нового. Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе.

Любопытные наблюдения в этом отношении дает восприятие кинокадра. Одно и то же изображение на пленке, но снятое разным планом (например, общим, средним или крупным), в зависимости от отношения заполненной части экрана к незаполненной и к рамке, в художественной конструкции киноленты будет выступать как *различные* изображения (сама разница планов станет средством передачи художественных значений). Однако изменение величины изображения, зависящее от размеров экрана, величины зала и других условий проката, новых художественных значений не создает. Таким образом, источником эстетического эффекта, художественной реальностью в данном случае будет размер не как некая абсолютная величина, равная самой себе вне каких-либо связей с художественным окружением, а отношение между деталью и границами кадра.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. *Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой*

очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой. Например, мы без каких-либо колебаний отождествляем все издания романа «Евгений Онегин», независимо от их формата, шрифта, качества бумаги¹. В ином отношении мы отождествляем все исполнительские трактовки музыкальной или театральной пьесы. Наконец, мы смотрим на нецветную репродукцию картины или гравюру с нее (до конца XIX в. это был единственный способ репродукции живописи) и отождествляем ее, в определенных отношениях, с оригиналом (так, перерисовывание гравюр длительное время было основной формой обучения классическому искусству рисунка и композиции: исследователь, анализирующий расположение фигур на полотне, вполне может иллюстрировать текст нецветной репродукцией, отождествив ее в этом отношении с самой картиной). На старинной фреске царяпины или пятна могут быть гораздо более заметны, нежели сам рисунок, но мы их «снимаем» в своем восприятии (или стремимся снять, наслаждение ими будет носить эстетский характер и явно вторично, оно возможно лишь как наслаение на восприятие, отделяющее текст от порчи). Таким образом, в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений, тем, что имеет значимые антитезы, то есть тем, что входит в *структуру произведения*.

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: «Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных»².

Вторым существенным следствием наблюдений, которые мы сделали выше, является *разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов*. Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная структура-модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне (так, «Гамлет» Шекспира в книге и на сцене, с одной точки зрения, — одно произведение, например, в антитезе «Гамлету» Сумарокова или «Макбету» Шекспира; с другой же стороны — это два различных уровня интерпретации единой структуры пьесы). Следовательно, текст также иерархичен. Эта *иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности*.

¹ Подобное отождествление присуще нашему восприятию текста, но совсем не является общим законом. Так, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда разные книги в библиотеке героя — это книги с одинаковым наборным текстом и различным цветом бумаги. Во многих архаических обществах текст, вырезанный на камне или меди, относится к такому же тексту, не закрепленному подобным образом, как святой ✠ профаническому, истинный — к ложному.

² *Levi-Strauss C. Anthropologie structurale. Plon, 1958. P. 306.*

Разграничение системы и текста (применительно к языку говорят о противопоставлении «языка» и «речи», подробнее об этом см. в следующей главе) имеет фундаментальное значение при изучении всех дисциплин структурного цикла. Не касаясь пока многих следствий, вытекающих из такого подхода, остановимся — в предварительном порядке — лишь на некоторых. Прежде всего, следует подчеркнуть, что противопоставление текста и системы имеет не абсолютный, а относительный и нередко чисто эвристический характер. Во-первых, в силу отмеченной уже иерархичности этих понятий одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня. Так, евангельская притча или классифицирующая басня представляют собой тексты, интерпретирующие некоторые общие религиозные или нравственные положения. Однако для людей, которые должны воспользоваться этими поучениями, они представляют модели, интерпретируемые на уровне житейской практики и поведения читателей.

Связанность понятий «текст» и «система» проявляется и в другом. Было бы заблуждением противопоставлять их, приписывая тексту признак реальности, а структуру рассматривая как умозрение, как нечто, существование чего значительно более проблематично. Структура существует, реализуясь в эмпирической данности текста, но не следует думать, что связь здесь однонаправлена и факт эмпирического существования и есть высший критерий при определении реальности. В эмпирическом мире мы все время отбрасываем, исключаем из нашего опыта определенные факты. Шофер, наблюдающий уличное движение через ветровое стекло машины, замечает группу пешеходов, пересекающих улицу. Он мгновенно фиксирует скорость их движений и его направление, отмечает те признаки, которые позволяют ему предсказать характер поведения пешеходов на мостовой («дети», «пьяный», «слепой», «провинциал»), и не заметит (не должен замечать!) тех признаков, которые только отвлекут его внимание, не влияя на правильность выбора стратегии собственного поведения. Например, он должен тренировать себя не замечать цвет костюмов или волос, черты лиц. Между тем находящийся на той же улице и в то же время сыщик уголовной полиции и юный любитель прекрасного пола будут видеть совершенно иную реальность — каждый свою. Способность наблюдения в равной мере подразумевает умение и нечто замечать, и нечто не замечать. Эмпирическая реальность предстанет перед каждым из этих внимательных наблюдателей в особом облике. [Корректор и поэт видят на одной и той же странице разное.] Нельзя увидеть ни одного факта, если не существует системы их отбора, как нельзя дешифровать текст, не зная кода. Текст и структура взаимно обуславливают друг друга и обретают реальность только в этом взаимном соотношении.

Приведенный пример с улицей может нам пригодиться еще в одном отношении: его можно истолковать как присутствие в рамках одной и той же ситуации трех текстов (улица, заполненная народом и машинами, выступает в этом случае как текст), дешифруемых с помощью трех различных кодов. Однако мы можем истолковать ее как один текст, который допускает три различных способа декодирования. С таким случаем мы будем в даль-

нейшем сталкиваться достаточно часто. Не меньший интерес будет для нас представлять случай, когда одна и та же структура допускает воплощение ее в нескольких различных текстах.

Однако правильное понимание специфики структурных методов в гуманитарных науках требует выделения еще одной стороны вопроса. Не всякая структура служит средством хранения и передачи информации, но любое средство, служащее информации, является структурой. Таким образом, возникает вопрос о структурном изучении семиотических систем — систем, пользующихся знаками и служащих для передачи и хранения информации. Структурные методы присущи большинству современных наук. Применительно к гуманитарным правильнее было бы говорить о *структурно-семиотических* методах.

Рассматривая поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру, мы, естественно, будем опираться на достижения предшествующей научной мысли.

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотносительностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первый исходит из представления о том, кто сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследователя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня.

В истории литературоведения каждая из этих тенденций знала периоды, когда именно ей приходилось решать наиболее актуальные научные задачи, и времена, когда, исчерпав отпущенные ей данным уровнем развития науки возможности, она уступала место противоположному направлению. Так, в XVIII в. наука о литературе, в первую очередь, была наукой о правилах внутреннего построения текста. И что бы ни говорили эстетики XIX столетия об антисторизме, нормативности или метафизичности науки о литературе в XVIII столетии, не следует забывать, что именно тогда были написаны «Поэтическое искусство» Буало, «Риторика» Ломоносова и «Гамбургская драматургия» Лессинга. Теоретикам XIX в. суждения их предшественников об искусстве казались «мелочными» и слишком погруженными в технологию писательского мастерства. Однако не следует забывать, что именно в XVIII в. теория литературы, как никогда после, связана с критикой и живой литературной жизнью и что, сосредоточивая внимание на вопросе, как следует строить текст, теоретики XVIII в. создавали огромный капитал художествен-

ной культуры, на основе которого фактически существовала европейская литература XIX столетия.

Теоретическая мысль последующей эпохи решительно отказалась видеть в произведении нечто самодовлеющее. В тексте искали выражения духа — истории, эпохи или какой-либо иной внеположенной ему сущности. И поскольку лежащая вне текста субстанция мыслилась как живая и бесконечная, а само произведение представляло как не до конца адекватная ее одежда, «плен души в материальном выражении», конечный образ бесконечного, то задача читателя и исследователя (по-прежнему предполагалось, что это — одна задача, что исследователь — это квалифицированный читатель) — пробиться сквозь текст к лежащим за ним субстанциям. С этой точки зрения решающее значение приобретало отношение текста к другим текстам, их складывание в единый подвижный поток, или отношение текста к внележащей реальности, как бы ни понималась эта реальность: как развитие мировой души или борьба общественных сил. Взятый же сам по себе, текст не представлялся чем-то значительным, он был низведен на уровень «памятника».

В борьбе литературных мнений XX в., на которую общий характер эпохи наложил печать глубокого драматизма, неоднократно раздавались голоса об исконной порочности то одной, то другой из названных выше тенденций. При этом упускалось из виду, что каждая из этих тенденций отражает определенную сторону реальности изучаемого материала и что каждая из них на определенных этапах развития научной мысли выдвигала мощные и плодотворные концепции, а на других — эпигонские и доктринерские построения.

XX в.

В силу ряда исторических причин конфликт между этими двумя тенденциями принял в XX в. особенно острый характер. Деграция академического литературоведения вызвала ответную реакцию в работах молодых литературоведов так называемой формальной школы («Московский лингвистический кружок» в Москве, ОПОЯЗ в Петрограде, критики и теоретики футуризма, позже — ЛЕФа). Исходным положением и основной заслугой этого направления было утверждение, что искусство не есть лишь подсобный материал для психологических или исторических штудий, а искусствоведение имеет собственный объект исследования. Декларируя самостоятельность объекта и исследовательской методики, формальная школа на первый план выдвигала проблему текста. Полагая, что этим они становятся на почву материализма, ее сторонники утверждали, что значение невозможно без материального субстрата — знака и зависит от его организации. Ими было высказано много блестящих догадок о знаковой природе художественного текста. Ряд положений формальной школы предвосхитил идеи структурного литературоведения и нашел подтверждение и интерпретацию в новейших идеях структурной лингвистики, семиотики и теории информации. Через Пражский лингвистический кружок и работы Р. Якобсона теория русской формальной школы оказала глубокое воздействие на мировое развитие гуманитарных наук.

Однако на ряд уязвимых мест в концепции формальной школы было указано уже в самом начале полемики, которая не замедлила разгореться вокруг работ молодых литературоведов. Критика формалистов прежде всего

раздалась со стороны столпов символизма, занявших видные места в литературоведении начала 1920-х гг. (В. Я. Брюсов и др.). Привыкшие видеть в тексте лишь внешний знак глубинных и скрытых смыслов, они не могли согласиться со сведением идеи к конструкции. Другие стороны формализма вызвали протест у исследователей, связанных с классической немецкой философией (Г. Шпет), которые видели в культуре движение духа, а не сумму текстов. Наконец, социологическая критика 1920-х гг. указала на имманентность литературоведческого анализа формалистов как на основной их недостаток. Если для формалистов объяснение текста сводилось к ответу на вопрос: «Как устроено?» — то для социологов все определялось другим: «Чем обусловлено?»

Изложение драматической истории формальной школы вывело бы нас за рамки нашей непосредственной задачи. Следует, однако, отметить, что из рядов формальной школы вышли крупнейшие советские исследователи Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, что влияние ее принципов испытали Г. О. Винокур, Г. А. Гуковский, В. В. Гиппиус, А. П. Скафтымов, В. М. Жирмунский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп и многие другие ученые. Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутритекстового анализа и заменить метафизическое представление о «приеме» как основе искусства диалектическим понятием художественной функции. Здесь особо следует выделить труды Ю. Н. Тынянова. Переход формализма в функционализм отчетливо виден на примере замечательной чешской и словацкой школы литературоведения — в работах Я. Мукаржовского, Й. Грабака, М. Бакоша и других членов Пражского лингвистического кружка, а также тесно связанных с ним Н. С. Трубецкого и Р. Якобсона.

Однако, в полной мере отдавая должное идеям, выдвинутым теоретиками ОПОЯЗа, надо решительно возражать против часто высказываемой мысли о формализме как основном источнике структурализма или даже о тождестве этих двух научных направлений. Структурные идеи выкристаллизовывались как в работах формалистов, так и в трудах их противников. Если одни говорили о структуре текста, то другие исследовали структуру более широких — внетекстовых — единств: культуры, эпохи, гражданской истории. Невозможно включить в рамки формальной школы таких исследователей, как М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, Г. А. Гуковский, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, В. В. Гиппиус, С. М. Эйзенштейн, равно как и Андрея Белого, Б. И. Ярхо, П. А. Флоренского и многих других. Между тем значение их трудов для развития структурализма — бесспорно.

Структурально-семиотическое литературоведение учитывает опыт всей предшествующей литературоведческой науки, однако имеет свою специфику. Оно возникло в обстановке той научной революции, которой отмечена середина XX столетия, и органически связано с идеями и методикой структурной лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики.

Структурное литературоведение не представляет собой сложившегося и окончательно оформленного научного направления. По многим и весьма существенным проблемам нет необходимого единства или даже научной

ясности. Автор предлагаемой книги в полной мере понимает, что такое положение науки неизбежно добавит новые недостатки к тем, которые обусловлены его собственными недостатками как ученого. Однако он не ставит перед собой цели дать полное и систематическое изложение всех вопросов структурно-семиотического анализа текста. Он хотел бы ввести читателя в курс проблем и методов их решения, показать не столько конечные результаты, сколько возможные пути их достижения.

Язык как материал литературы

Особое место литературы в ряду других искусств в значительной мере определено специфическими чертами того материала, который она использует для воссоздания окружающей действительности. Не рассматривая всей сложной природы языка как общественного явления, остановимся на тех его сторонах, которые существенны для интересующего нас вопроса.

Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке.

Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т. д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношения к познанию действительности. Каждый из этих материалов имеет свою структуру, но она дана от природы и не соотносится с общественными (идеологическими) процессами. Язык в этом смысле представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника.

В науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. В основе любого языка лежит понятие знака — значимого элемента данного языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. Так, для слова «орден»/определенная последовательность фонем русского языка и некоторая морфо-грамматическая структура будут составлять его выражение, а лексическое, историко-культурное и прочие значения — содержание. Если же мы обратимся к самому ордену, например к ордену Св. Георгия I степени, то орденские регалии — знак, звезда и лента — будут составлять выражение, а почести, сопряженные с этой наградой, соотношение его социальной ценности с другими орденами Российской империи, представление о заслугах, свидетельством которых является этот орден, составят его содержание.

Из этого можно сделать вывод, что знак — всегда замена. В процессе социального общения он выступает как заместитель некоторой представляемой им сущности. Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содер-

жанию составляют семантику знака. Из того, что семантика — всегда некоторое отношение, вытекает, что содержание и выражение не могут быть тождественны, — для того чтобы акт коммуникации был возможен, выражение должно иметь иную природу, чем содержание. Однако отличие это может иметь различные степени. Если выражение и содержание не имеют ничего общего и отождествление их реализуется лишь в пределах данного языка (например, отождествление слова и обозначаемого им предмета), то такой знак называется условным. Слова — наиболее распространенный тип условных знаков. Если между содержанием и выражением существует определенное подобие — например соотношение местности и географической карты, лица и портрета, человека и фотографии, — знак называется изобразительным или иконическим. *условные и иконические*

Практическое различие условных и иконических знаков не вызывает никаких трудностей, теоретическое противопоставление необходимо для функционирования культуры как целостного коммуникационного организма. Однако следует иметь в виду, что понятие «сходства» знака и обозначаемого объекта отличается большой степенью условности и всегда принадлежит к постулатам данной культуры: рисунок приравнивает трехмерный объект двумерному изображению, с точки зрения топологии любой квадрат гомеоморфен любому кругу, сцена изображает комнату, но принимает как данность отсутствие стены с той стороны, с которой сидят зрители. Монолог актера выполняет функцию иконического знака потока мыслей героя, хотя о сходстве обозначаемого и обозначающего здесь можно говорить, лишь принимая во внимание всю систему условностей, то есть язык театра¹.

Знаки не существуют в языке как механическое скопление не связанных между собой самостоятельных сущностей — они образуют систему. Язык системен по своей сущности. Системность языка образуется наличием правил, определяющих соотношение элементов между собой.

Язык — структура иерархическая. Он распадается на элементы разных уровней. Лингвистика, в частности, различает уровни фонем, морфем, лексики, словосочетаний, предложения, сверхфразовых единств (приводим самое грубое членение: в ряде случаев бывает необходимо выделить слоговой, интонационный и ряд других уровней). Каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил.

Язык организуется двумя структурными осями. С одной стороны, его элементы распределяются по разного рода эквивалентным классам типа: все падежи данного существительного, все синонимы данного слова, все предлоги данного языка и т. п. Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентностей одно необходимое нам слово или необходимую форму. Такая упорядоченность элементов языка называется парадигматической.

С другой стороны, для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо

¹ Подробнее см.: Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Условность в искусстве // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 287—288.

построить определенным способом — согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность языка будет называться синтагматической. Всякий языковый текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям.

На каком бы уровне мы ни рассматривали текст, мы обнаружим, что определенные его элементы будут повторяться, а другие — варьироваться. Так, рассматривая все тексты на русском языке, мы обнаружим постоянное повторение тридцати двух букв русского алфавита, хотя начертания этих букв в шрифтах разного типа и в рукописных почерках различных лиц могут сильно различаться. Более того, в реальных текстах нам будут встречаться лишь *варианты* букв русского алфавита, а буквы как таковые будут представлять собой *структурные инварианты* — идеальные конструкты, которым приписаны значения тех или иных букв. Инвариант — значимая единица структуры, и сколько бы ни имел он вариантов в реальных текстах, все они будут иметь лишь одно — его — значение.

Сознавая это, мы сможем выделить в каждой коммуникационной системе аспект инвариантной ее структуры, которую вслед за Ф. де Соссюром называют языком, и вариативных ее реализаций в различных текстах, которые в той же научной традиции определяются как *речь*. Разделение плана языка и плана речи принадлежит к наиболее фундаментальным положениям современной лингвистики. Ему приблизительно соответствует в терминах теории информации противопоставление кода (язык) и сообщения (речь).

Большое значение для понимания соотношения языка (кода) и речи (сообщения), которое параллельно отношению «система — текст», имеет разделение языковых позиций говорящего и слушающего, на основе которых строятся имеющие принципиально отличный характер синтетические (порождающие или генеративные) и аналитические языковые модели¹. Все классы явлений, которые удовлетворяют данным выше определениям, квалифицируются в семиотике как языки. Из этого видно, что термин «язык» употребляется здесь в более широком, чем общепринятое, значении. В него входят:

1. Естественные языки — понятие, равнозначное термину «язык» в привычном его употреблении. Примеры естественных языков: русский, эстонский, французский, чешский и другие.

2. Искусственные языки — знаковые системы, созданные человеком и обслуживающие узкоспециализированные сферы человеческой деятельности. К ним относятся все научные языки (система условных знаков и правил их употребления, например знаков, принятых в алгебре или химии, с точки

¹ Данный, по неизбежности крайне неполный, перечень аспектов структуры языка ни в коей мере не претендует на глубину — он имеет целью лишь познакомить читателя с некоторыми терминами, которые ему будут встречаться в дальнейшем изложении. Поскольку знание основных положений современного языкознания необходимо для понимания дальнейшего материала, мы советуем бы для первого знакомства обратиться к книгам: *Ревзин И. И., Розенцвейг Ю. Ю.* Основы общего и машинного перевода. М., 1964; *Апресян Ю. Д.* Идеи и методы современной структурной лингвистики. М., 1966. Указание на более специальную литературу см.: Структурное и прикладное языкознание: Библиографический указатель. М., 1965.

зрения семиотики — объект, равнозначный языку) и системы типа уличной сигнализации. Искусственные языки создаются на основе естественных в результате сознательного упрощения их механизма.

3. Вторичные моделирующие системы — семиотические системы, построенные на основе естественного языка, но имеющие более сложную структуру. Вторичные моделирующие системы, ритуал, все совокупности социальных и идеологических знаковых коммуникаций, искусство складываются в единое сложное семиотическое целое — культуру.

Отношение естественного языка и поэзии определяется сложностью соотношения первичных и вторичных языков в едином сложном целом данной культуры.

Специфичность естественного языка как материала искусства во многом определяет отличие поэзии (и шире — словесного искусства вообще) от других видов художественного творчества.

Языки народов мира не являются пассивными факторами в формировании культуры. С одной стороны, сами языки представляют собой продукты сложного многовекового культурного процесса. Поскольку огромный, непрерывный окружающий мир в языке предстает как дискретный и построенный, имеющий четкую структуру, соотнесенный с миром естественный язык становится его моделью, проекцией действительности на плоскость языка. А поскольку естественный язык — один из ведущих факторов национальной культуры, языковая модель мира становится одним из факторов, регулирующих национальную картину мира. Формирующее воздействие национального языка на вторичные моделирующие системы — факт реальный и бесспорный¹. Особенно существен он в поэзии².

Однако, с другой стороны, процесс образования поэзии на основе национальной языковой традиции сложен и противоречив. В свое время формальная школа выдвинула тезис о языке как материале, сопротивление которого преодолевает поэзия. В борьбе с этим положением родился взгляд на поэзию как автоматическую реализацию языковых законов, один из функциональных стилей языка. Б. В. Томашевский, полемизируя с одной из наиболее крайних точек зрения, утверждавшей, что все, что есть в поэзии, уже имеется в языке, отмечал, что в языке действительно есть все, что есть и в поэзии... кроме самой поэзии. Правда, в работах последних лет сам Б. В. Томашевский начал все более подчеркивать общность языковых и поэтических законов.

В настоящее время обе теории — и «борьбы с языком», и отрицания качественного своеобразия поэзии по отношению к естественному языку — представляются неизбежными крайностями раннего этапа науки.

Язык формирует вторичные системы. И это делает словесные искусства, бесспорно, наиболее богатыми по своим художественным возможностям.

¹ Интересные примеры и ценные теоретические соображения см.: Успенский Б. А. Влияние языка на религиозное сознание // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. (Труды по знаковым системам. Т. 3).

² О зависимости системы стихосложения от структуры языка см.: Леконцева М. И. О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка // Там же.

Однако не следует забывать, что именно с этой, выигрышной для художника, стороной языка связаны значительные специфические трудности.

Язык всей своей системой настолько тесно связан с жизнью, копирует ее, входит в нее, что человек перестает отличать предмет от названия, пласт действительности от пласта ее отражения в языке. Аналогичное положение имело место в кинематографе: то, что фотография тесно, автоматически связана с фотографируемым объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в искусство. Только после того, как в результате появления монтажа и подвижной камеры оказалось возможным один объект сфотографировать хотя бы двумя различными способами, а последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты, кинематограф из копии действительности превратился в ее художественную модель. Кино получило свой язык.

Для того чтобы поэзия получила свой язык, созданный на основании естественного, но ему не равный, для того чтобы она стала искусством, потребовалось много усилий. На заре словесного искусства возникло категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии.

Поэзия и проза

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и речь художественной прозы — одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии — явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая свои многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждений о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»¹.

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.) — обычная проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — vers libre — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой обязательности»².

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице от простоты к сложности — расположение жанров иное: разговорная речь — песня —

¹ Томашевский Б. В. Стих и язык // IV Международный съезд славистов: Доклады. М., 1958. С. 4. Перепечатано в кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 10. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в очень интересной книге «Българско стихознание» (София, 1960. С. 11).

² Czerny Z. Le vers français et son art structural // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. P. 255.

(текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. Разумеется, схема эта весьма приближительна, но невозможно согласиться с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи (вопрос о *vers libre* будет оговорен отдельно).

На самом деле соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого — уже относительно резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка строилась модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур.

Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, и в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, — с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором — отсутствие рифмы есть присутствие (не-рифмы, минус-рифма). В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приемы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 г. поэтический текст, написанный по общепринятым нормам романтической поэтики, производил более «голое» впечатление, был в большей степени, чем пушкинский, лишен элементов художественной структуры.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?» Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды — общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу — большая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит вас своим неприличием.

Со структурной точки зрения, вещественный, набранный типографскими литерами текст теряет свое абсолютное, самодовлеющее значение как един-

ственный объект художественного анализа. Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

В свете сказанного и представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы¹.

Прежде всего, следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Употребление в данном случае общих терминов — лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку развиваются до ее возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят прозаическим жанрам, а просто с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как две разновидности одного искусства, а как разные искусства — песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX в., ввиду отсутствия соотнесенности с поэзией, отношение фольклорных и средневековых «прозаических» жанров к разговорной речи. Проза XIX в. противопоставлена поэтической речи, воспринимаемой как «условная», «неестественная», и движется к разговорной стихии. Процесс этот — лишь одна из сторон эстетики, подразумевающей, что сходство с жизнью, движение к действительности — цель искусства.

«Проза» в фольклоре и средневековой литературе живет по иным законам: она только что родилась из недр общеразговорной стихии и стремится от нее отделиться. На этой стадии развития литературы рассказ о действительности еще не воспринимается как искусство. Так, летопись не переживалась читателями и летописцами как художественный текст, в нашем наполнении этого понятия.

Структурные элементы: архаизация языка в житийной литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчеркнутая условность повествовательных приемов, строгое следование жанровому ритуалу — создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии «обычного языка».

Не касаясь сложного вопроса о месте прозы в литературе XVIII — начала XIX в., отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третировала роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все еще то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр, вы-

¹ Мы используем в данном случае материал истории русской литературы, но в принципе нас интересует сейчас не специфика национально-литературного развития и даже не историческая его типология, а теоретический вопрос соотношения поэзии и прозы.

ходящий за пределы изящной словесности¹, то считалась чтивом, рассчитанным на нетребовательного и эстетически невоспитанного читателя.

Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и о не-поэзии. За этим стоит эстетика «жизни действительной» с ее убеждением, что источник поэзии — реальность. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-приемы» поэтически условной речи. И снова приходится заметить, что в данном случае прозаическое литературное произведение не равно тексту: текст — лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В дальнейшем возможно складывание художественных нормативов, позволяющих воспринимать прозу как самостоятельное художественное образование — вне соотношения ее с поэтической культурой. В определенные моменты литературного развития складывается даже обратное отношение: поэзия начинает восприниматься на фоне прозы, которая выполняет роль нормы художественного текста.

В связи с этим уместно отметить, что в свете структурного анализа художественная простота раскрывается как нечто противоположное примитивности.

Отнюдь не любовь к парадоксам заставляет утверждать, что художественная простота сложнее, чем художественная сложность, ибо возникает как упрощение последней и на ее фоне. Таким образом, анализ художественных структур словесного искусства естественно начинать с поэзии как наиболее элементарной системы, как системы, чьи элементы в значительной мере получают выражение в тексте, а не реализуются в качестве «минус-приемов». При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе.

Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который дает нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой весь объем понятия «словесное искусство» и контрастно соотносенную (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной нехудожественной (с точки зрения человека той поры) речи.

¹ Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х гг. считала «Историю государства Российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н. Тургенева и «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения.

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но соотносенные художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлюще, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение, как «реализм». Определение простоты произведения искусства представляет большие трудности. И все же в рабочем порядке оно необходимо для выявления специфики прозы. При этом весьма существенна оценочная сторона вопроса.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве весьма поздно. Произведения древнерусской литературы, поражающие нас своей простотой, совсем не казались такими современникам. Кирилл Туровский считал, что «летописцы и песнотворцы» «прислушиваются к рассказам обычных людей, чтобы пересказать их потом «в изящной речи» и «возвеличить похвалами»¹, а Даниил Заточник так изображает процесс художественного творчества: «Вострубим убо братие, аки в златокованиую трубу, в разум своего и начнем бити в сребренные арганы во известие мудрости, и ударим в бубны ума своего»². Представление об «украшенности» как необходимым знаком того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» — модель), присуще многим исторически ранним художественным методам. Это же применимо и к истории возрастного развития: для ребенка «красиво» и «украшено» почти всегда совпадает. Ту же черту можно отметить и в современном эстетически неразвитом «взрослом» вкусе, который всегда рассматривает красоту и пышность как синонимы. (Из сказанного, конечно, нельзя вывести обратного силлогизма о том, что всякая пышность уже сама по себе — свидетельство эстетической невоспитанности.)

Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе и неизменно связано с отказом от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы. Таким образом, если «украшенная» («сложная») структура реализуется главным образом в тексте, то «простая» — в значительной степени за его пределами, воспринимаясь как система «минус-приемов», нематериализованных отношений (эта «нематериализованная» часть вполне реальна и в философском, а не бытовом

¹ Кирилл Туровский. Творения. Киев, 1880. С. 60.

² Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII веков и их переделкам. Л., 1932. С. 7.

значении слова — вполне материальна, входит в материю структуры произведения). Следовательно, в структурном отношении простота — явление значительно более сложное, чем «украшенность». В том, что сказанное не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займется анализом прозы Марлинского или Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана — с другой. (В данном случае речь идет не о сравнительном художественном качестве, а о том, что изучить художественную природу произведения в первом случае, конечно, значительно легче.)

Но отсюда же вытекает и то, что понятие «простоты», типологически вторичное, исторически очень подвижно, зависит от системы, на которую проецируется. Понятно, например, что мы, невольно проецируя творчество Пушкина на уже известную нам реалистическую традицию от Гоголя до Чехова, воспринимаем «простоту» Пушкина иначе, чем его современники.

Для того чтобы ввести понятие простоты в определенные измеримые границы, придется определить еще один, тоже внетекстовой, компонент. Если в свете сказанного выше простота выступает как «не-сложность» — *отказ от выполнения определенных принципов* («простота ↔ сложность» — двучленная оппозиционная пара), то вместе с тем создание «простого произведения» (как и всякого другого) есть одновременно стремление к *выполнению* некоторых принципов (реализация замысла может рассматриваться как интерпретация определенной абстрактной модели моделью более конкретного уровня). Вне учета отношения текста художественного произведения к этой идеальной модели простоты (куда войдут и такие понятия, как, например, «граница возможностей искусства») сущность его останется непонятной. Не только «простота» неореалистического итальянского фильма, но и «простота» некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

Из сказанного ясно, что искусственно моделировать «сложные» формы искусства будет значительно более просто, чем простые.

В истории литературы параллель между прозой и художественной простотой проводилась неоднократно.

«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы, — писал Пушкин, критикуя школу Карамзина. — Она [проза] требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (XI, 19)¹.

Белинский, определивший в «Литературных мечтаниях» господство школы Карамзина как «век фразеологии», в обзоре «Русская литература в 1842 г.» прямо поставил знак равенства между терминами «проза», «богатство содержания» и понятием художественного реализма.

«И что бы, вы думали, убило наш добрый и невинный романтизм <...>? Проза! Да, проза, проза и проза. <...> Мы под „стихами“ разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки <...>. Так, например,

¹ Сочинения А. С. Пушкина здесь и далее по всему изданию цитируются по Полному собранию сочинений в 16-ти томах (изд-во АН СССР, 1937—1949; Большое академическое издание). Римской цифрой обозначается том, арабской — страница. Если название произведения указано в тексте, ссылка, как правило, не дается.

„Руслан и Людмила“, „Кавказский пленник“, „Бахчисарайский фонтан“ Пушкина — настоящие стихи; „Онегии“, „Цыганы“, „Полтава“, „Борис Годунов“ — уже переход к прозе, а такие поэмы, как „Сальери и Моцарт“, „Скупой рыцарь“, „Русалка“, „Галуб“, „Каменный гость“, — уже чистая беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами. <...> ...Мы под „прозою“ разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности...»¹

Сказанное Пушкиным и Белинским нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий — оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в раи художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Исторически и социально обусловленное понятие простоты сделало возможным создание моделей действительности в искусстве, определенные элементы которых реализовывались как «минус-приемы».

Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет диалектически взглянуть на проблему границы этих явлений и эстетическую природу пограничных форм типа *vers libre*. Здесь складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести, вообще, невозможно. Б. В. Томашевский писал: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным проблемам стиха и прозы, то их утверждения: „это стих“, „нет, это рифмованная проза“ — вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам.

Из всего этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»².

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбегаун³. Исходя из представления о том, что стих — это упорядоченная, организованная, то

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 523.

² Томашевский Б. В. Стих и язык // IV Международный съезд славистов: Доклады. С. 7—8.

³ Unbegaun B. La versification russe. Paris, 1958.

есть «несвободная речь», он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев: «свободный стих» ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься и наимездарнейшим «несвободным стихом». М. Янакиев считает, что таким образом может быть вскрыта «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»¹. Цитируя стихотворение Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает: «Общее впечатление как от художественной прозы <...> Рифмованное созвучие *местата* ~ *земята* недостаточно, чтобы превратить текст в „стих“. И в обыкновенной прозе время от времени встречаются подобные созвучия»². Но подобная трактовка «осязаемой, материальной стиховой организации» оказывается в достаточной степени узкой. Она рассматривает только текст, понимаемый как «все, что написано». Отсутствие элемента в том случае, когда он в данной структуре невозможен и не ожидается, приравнивается к изъятию ожидаемого элемента, отказ от четкой ритмичности в эпоху до возникновения стиховой системы — к отказу от нее после. Элемент берется вне структуры и функций, знак — вне фона. Если подходить так, то *vers libre*, действительно, можно приравнять к прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения Й. Грабака в его статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». Й. Грабак исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что подобное соотношение существует отнюдь не всегда, равно как не всегда можно провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя Грабак, будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами»³, однако далее он исходит из того, что современное эстетическое переживание прозы и поэзии взаимно проецируются и, следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-иному ставит Грабак вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет о случаях, когда «граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»⁴. Поэтому: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза»⁵. Именно вследствие этого граница, существующая между свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих

¹ Янакиев М. Българско стихознание. С. 10.

² Там же. С. 214.

³ Hrábak J. Remarque sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant de transition // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1966. Т. 2. С. 241.

⁴ Там же. С. 245.

⁵ Hrábak J. Úvod do teorie verse. Praha, 1958. S. 7—8.

требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи. Таким образом, метафизическое понятие «прием» заменяется диалектическим — «структурный элемент и его функция». А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с позитивными, но и с негативными элементами структуры.

Современная молекулярная физика знает понятие «дырки», которое совсем не равнозначно простому отсутствию материи. Это — отсутствие материи в структурном положении, подразумевающим ее присутствие. В этих условиях дырка ведет себя настолько материально, что можно измерить ее вес, — разумеется, в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о «тяжелых» и «легких дырках». С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду. А из этого следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнять его понятию «реальная данность художественного произведения», то необходимо учитывать и «минус-приемы» — «тяжелые» и «легкие дырки» художественной структуры.

Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное — всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется, наряду с внутритекстовыми конструкциями и отношениями, выделить внетекстовые как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя стихов Маяковского вдвинут в сложные общие структуры, внетекстовая часть его произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но эти связи имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи лишь частично — в их отношении к тексту. Залогом научного успеха при этом явится строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу большей сложности прозы, сравнительно со стихами, является вопрос о трудности построения порождающих моделей¹.

¹ Порождающая модель — правила, соблюдение которых позволяет строить правильные тексты на данном языке. Построение порождающих правил в поэтике — одна из дискуссионных проблем современной науки.

Совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, чем общеязыковая (вторая войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем моделировать стихотворный.

Й. Грабак бесспорно прав, когда, наряду с другими стиховедами, например Б. В. Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому, наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к Й. Грабаку, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (*in continuo*), но в этих случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»¹.

Природа поэзии

Итак, когда спрашивают: «Зачем нужна поэзия, если можно говорить простой прозой?» — то неверна уже сама постановка вопроса. Проза не проще, а сложнее поэзии. Зато возникает вопрос: зачем определенную информацию следует передавать средствами художественной речи? Этот же вопрос можно поставить и иначе. Если оставить в стороне другие аспекты природы искусства и говорить лишь о передаче информации, то имеет ли художественная речь некое своеобразие сравнительно с обычным языком?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки о литературе. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных стиховедческих трудов, получивших международное признание, лежат исследования русской школы стиховедов, ведущей свое начало от А. Белого и В. Я. Брюсова и давшей таких ученых, как Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, С. М. Бонди, Г. А. Шенгели.

Традиция эта получила широкое международное развитие в трудах зарубежных ученых, в первую очередь в славянских странах — К. Тарановского, Й. Левого, М.-Р. Майеновой, Л. Пщеловской, А. Вержбицкой, И. Ворончака, З. Копчиньской и др.²

Последнее десятилетие принесло новую активизацию стиховедческих исследований в Советском Союзе. Появились статьи А. Квятковского, В. Е. Холшевникова, П. А. Руднева, Я. Пыльдяэ и др. Разыскания группы академика

¹ *Hrábak J.* Úvod do teorie verse. S. 245.

² *Krídle M.* Wstęp do badan nad dziełom literackim. Wilno, 1936; Teoria badan literackich w Polsce / Opracował H. Markiewicz. Kraków, 1960. I—II; *Bojtár E.* L'école «integraliste» polonaise // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1970. XII. № 1—2.

А. Н. Колмогорова (А. Н. Кондратов, А. А. Прохоров и др.) обогатили науку рядом точных описаний метро-ритмических структур отдельных поэтов. Особенно следует выделить отличающиеся широкой семиотической перспективой работы М. Л. Гаспарова.

То, что исследование стиха, в первую очередь на низших уровнях, продвинулось столь значительно, нельзя считать случайностью. Именно эти уровни в силу отчетливой дискретности единиц, их формального характера и возможности оперировать большими для литературоведения цифрами оказались удобным полем для применения статистических методов с их хорошо разработанным математическим аппаратом. Привлечение широкого статистического материала позволило создать такие труды, как классическое исследование К. Тарановского о русских двусложных размерах¹, а применение точного математического аппарата позволило построить убедительные модели наиболее сложных ритмических структур, присущих поэзии XX в.²

Однако переход к следующей стадии, например опыты создания частотных словарей поэзии, убедительно показал, что при переходе к материалу высоких уровней — при резком увеличении семантической элементов и сокращении их количества — возникает необходимость дополнения статистических методов структурными.

Дальнейшее движение вперед науки о стихе требует разработки общих проблем структуры поэтического произведения. Таким образом, заполнится пустота между изучением низших стиховых уровней и также весьма разработанной проблематикой истории литературы.

Наука начинается с того, что мы, взглядывая в привычное и, казалось бы, понятное, неожиданно открываем в нем странное и необъяснимое. Возникает вопрос, ответом на который и призвана явиться та или иная концепция. Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть.

Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его элементов. На их сочетаемость накладываются определенные ограничения, которые и составляют правила данного языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-ком-

¹ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

² См., например: Гаспаров М. Л. Акцентный стих раннего Маяковского // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198. (Труды по знаковым системам); Иванов Вяч. Вс. Ритм поэмы Маяковского «Человек» // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1966. Т. 2.

позиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «несвободным», чем обычная разговорная речь. Известно, что «из песни слова не выкинешь». Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте¹, а информативность его должна при этом резко снижаться. Если смотреть на поэзию как на обычный текст с наложенными на него дополнительными ограничениями (а с определенной точки зрения такое определение представляется вполне убедительным) или же, перефразируя ту же мысль в житейски упрощенном виде, считать, что поэт выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, то поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной — она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью.

Однако опыты показывают противоположное. Венгерский ученый Иван Фонодь, проводивший специальные эксперименты, пишет: «Несмотря на метр и рифму, в стихотворении Эндре Ади 60 % фонем надо подсказывать, в опыте с газетной статьей — лишь 33 %. В стихотворении лишь 40 звуков из ста, а в газетной передовице — 67 оказались избыточными, лишены информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков для того, чтобы угадать остальные 71»².

Приведенные здесь данные согласуются и с непосредственным читательским чувством — мы ведь замечаем, что небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста³.

Итак, информативность текста в поэзии растет, что на первый взгляд расходится с основными положениями теории информации.

Решить эту проблему, понять, в чем источник культурной значимости поэзии, — значит ответить на основные вопросы теории поэтического текста. Каким образом наложение на текст дополнительных — поэтических — ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста?

Попыткой ответа на этот вопрос является вся предлагаемая читателю книга. Забегая вперед, можно сказать, что в не-поэзии мы выделяем:

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не

¹ *Избыточность* — возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

² Fónagy I. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. S. 592.

³ Прделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой: «О вкусах не спорят».

имеют и обретают его лишь в результате соотнесения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.

2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, то есть соотнесенные с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, то есть имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.

2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Таким образом, некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнестись к поэтическому, как количество значимых элементов в нем получает способность расти.

Однако усложняется не только количество элементов, но и система их сочетаний. Ф. де Соссюр говорил, что вся структура языка сводится к механизму сходств и различий. В поэзии этот принцип получает значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными. Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще. Он образует то «сцепление» эпизодов (для прозы наиболее значим сюжетный уровень), о котором писал Л. Н. Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю...»¹ Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная идея реализует себя через «сцепление» — структуру — и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. Толстой пишет: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений,

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 784, 785.

в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»¹.

Определение «форма соответствует содержанию», верное в философском смысле, далеко не достаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю. Н. Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»².

Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее представить связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне ее физической структуры, является функцией этой работающей системы.

Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных, цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немислима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием (идеи), реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею.

(Стихотворение — сложно построенный смысл.) Все его элементы — суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания. Мы постараемся показать справедливость этого положения применительно к таким «формальным» понятиям, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее информации, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. Вряд ли кто-либо высказал бы удовлетворение конструкцией светофора, который информационное содержание в три команды: «можно двигаться», «внимание», «стой» — передавал бы двенадцатью сигналами.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 18. С. 270.

² Тынянов Ю. Проблема стиховорного языка. Л., 1924. С. 9.

Итак, стихотворение — сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание. Более того: как мы постараемся показать, семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие ее в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимаемая по частям в процессе говорения. Речь — цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, — соотносится с существующей вне времени системой языка. Эта соотнесенность определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка каждого языкового знака — однократный акт, характер которого предопределен соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего.

Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к уже выполнившему, казалось бы, информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст — не только стихотворный, но и прозаический — теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Повтор в художественном тексте — это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы является аналогия — выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы имеем дело с различными ее элементами, но сам структурный принцип сохраняется.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) — вместе с тем и операционный принцип ее анализа.

Художественный повтор

Художественный текст — текст с повышенными признаками упорядоченности. Упорядоченность всякого текста может осуществляться по двум направлениям. В лингвистических терминах ее можно охарактеризовать как упорядоченность по парадигматике и синтагматике, в математических — по эквивалентности и порядку. Характер и функции этих двух типов упорядоченности различны. Если в повествовательных жанрах преобладает второй тип, то тексты с сильно выраженной моделирующей функцией (а именно к ним принадлежит поэзия, в особенности лирическая) строятся с явным доминированием первого. Повтор выступает в тексте как реализация упорядоченности парадигматического плана, упорядоченности по эквивалентности.

В лингвистическом понимании парадигматика определяется как ассоциативный план. Текст членится на элементы, которые складываются в единую структуру. В отличие от синтагматической связи, соединяющей по контрасту различные элементы текста¹, парадигматика дает со-противопоставление элементов, которые на определенном уровне образуют взаимно дифференцированные варианты. Текст выбирает из них в каждом конкретном случае один. Таким образом, парадигматическое отношение — это отношение между элементом, реально существующим в тексте, и потенциальной множественностью других форм.

В естественном языке парадигматическое отношение — это отношение между элементом, реально данным в тексте, и потенциальной множественностью других форм, присутствующих в системе. Поэтому невозможен или крайне редок случай, при котором парадигма была бы приведена в тексте естественного языка полностью. Научный грамматический текст (метатекст) может дать последовательность (список) всех возможных форм, но построить так фразу живой речи затруднительно.

В поэзии дело обстоит иначе. Вторичная поэтическая структура, накладываясь на язык, создает более сложное отношение: то или иное стихотворение как факт русского языка представляет собой речевой текст — не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина мира она дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения является

параллелизм:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

(А. Пушкин. «Моцарт и Сальери»)

¹ В дальнейшем мы будем пользоваться понятиями элемента и сегмента. *Элемент* — единица, по отношению к которой структура выступает как универсальное множество. *Сегмент* — элемент синтагматики.

Отрывок пронизан параллелизмами. Дважды повторенное: «Мне не смешно, когда...» — создает единство интонационной инерции. Синонимичны пары «маляр — фигляр», «негодный — презренный». Но «маляр» и «фигляр» — синонимы в ином смысле, чем «негодный» и «презренный». Во втором случае мы можем говорить об определенной синонимии в общезыковом смысле. В первом же параллелизм проявляется в общности архисемы «деятель искусства» и пейоративного значения. «Рафаэль» и «Алигьери» в этом контексте — также синонимы, благодаря обнажению общей архисемы — «высокий художник». Таким образом, семантическая конструкция типа: «Мне не смешно, когда бездарность оскорбляет гения» — оказывается инвариантной для обеих частей отрывка. Одновременно соблюдается parallelismus membrorum — общность ритмико-синтаксических и интонационных конструкций и совпадение стилистических характеристик. Общность между частями текста столь велика, что вторая из них может показаться избыточной.

Однако, сопоставляя разные типы поэзии в истории мировой культуры, мы можем убедиться в том, что совпадения между сегментами поэтического произведения могут очень существенно варьироваться, захватывая самые разные уровни языка в весьма различных комбинациях. Изменяется и объем понятия «совпадение». В одних системах оно будет стремиться к максимальному: если некоторое количество уровней в данной системе обязательно должно быть вовлечено в механизм параллелизма, чтобы текст воспринимался как поэтический, то автор будет стремиться увеличить их число, включая факультативные, с точки зрения данной системы, типы совпадений, но следуя ее структурообразующему принципу — стремлению к их предельному увеличению.

На противоположном полюсе располагается структурный тип, стремящийся к минимализации признаков параллельной организации. Если автором и читателем осознается некоторый минимум признаков, без которого текст перестает восприниматься как стиховой, то поэт будет стремиться свести значимую структуру текста именно к нему, а периодически даже переходить эту черту, создавая отрывки, воспринимающиеся как стихи только благодаря тому, что они включены в более обширные контексты, которые обладают минимальным набором признаков поэзии, но, взятые в отдельности, не могут быть отличены от не-поэзии.

Обе эти тенденции заложены в самой типологии текстов в качестве некоторых возможностей. Реализация и функционирование их определяется каждый раз специфическими отношениями, возникающими внутри человеческого общества, историей его культуры, а для нашей проблемы — в первую очередь литературы.

Но возьмем ли мы семантические параллелизмы (психологические параллелизмы фольклора, изученные А. Н. Веселовским, псалмические, о которых писал Д. С. Лихачев, или песни о Фоме и Ереме, интересно проанализированные П. Г. Богатыревым), синтаксические, просодические или фонологические, мы обязательно столкнемся с некоторой системой сегментации текста и последующим установлением повторов, которые позволяют уравнивать эти сегменты.

Однако не менее важно и другое: в любой стиховой структуре, наряду с уровнями совпадений, обязательно присутствуют уровни несовпадений. Даже если мы предположим наличие абсолютного повтора (возможность скорее теоретическая, чем реальная, поскольку даже при полном совпадении двух отрывков текста меняется их место в целом произведении, отношение к нему, прагматическая функция и пр.), отличие будет присутствовать как «пустое подмножество», структурно активная, хотя и не реализованная возможность.

Называя подобное построение парадигматическим, следует, однако, сделать оговорку. В общеязыковом тексте, как мы уже отметили, парадигма существует в сознании говорящего и слушающего, а в тексте реализуется лишь одна форма, извлеченная из нее. Подобное встречается и в литературе. Так, например, мы можем рассматривать все трагедии XVIII в. в качестве реализаций некоторой абстрактной парадигмы «трагедия XVIII в.». Однако в настоящем случае речь идет не об этом. В поэтическом тексте парадигматический принцип проявляется иначе. Стихотворное произведение можно сопоставить не с общеязыковым текстом, а с тем грамматическим метатекстом, который включает список всех возможных форм данной парадигмы.

Для того чтобы параллель была еще более полной, представим себе парадигму из структур незнакомого языка. В этом случае не выбор подходящей формы из известного множества вариантов, а уяснение границ и природы самого этого множества эквивалентных форм составит основу поэтической конструкции. Именно благодаря этому речевой текст, которым остается любое поэтическое произведение в глазах лингвиста, становится моделью. Качество быть моделью присуще всякой поэзии. Моделью чего: человека данной эпохи, человека вообще, вселенной — это уже зависит от характера культуры, в которую данная поэзия входит как определенная группа составляющих ее текстов.

Итак, мы можем определить сущность поэтической структуры как наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм. Внутри этих сегментов должно наличествовать не только сходство, но и различие, позволяющее не просто видеть в них многократное повторение одного и того же, а систему вариантов, группирующихся вокруг некоторого инвариантного типа, но отличных один от другого. Что представляет собой это центральное инвариантное значение, можно узнать, только учитывая все его варианты, поскольку основным его свойством является способность в определенных условиях быть тем или иным своим вариантом.

Зачем же нужно прибегать к такому, странному с точки зрения повседневной речевой практики, способу построения текста?

Прежде чем ответить на этот вопрос, укажем, что возможны два типа нарушения повторяемости. Обстоятельство это, как увидим, имеет большое значение для интересующей нас проблемы.

Во-первых, мы сталкиваемся с упорядоченностью на одном структурном уровне (или одних структурных уровнях) и неупорядоченностью на других:

Во-вторых, в пределах одного искусственно изолированного уровня мы сталкиваемся с частичной упорядоченностью. Элементы могут быть упорядочены настолько, чтобы вызвать в читателе чувство организованности текста, и не упорядочены в такой мере, чтобы не угасло ощущение неполноты этой упорядоченности.

Сочетание обоих этих принципов настолько органично для искусства, что его можно считать универсальным законом структурного построения художественного текста. В основе структуры художественного текста лежит стремление к максимальной информационной насыщенности. Для того чтобы быть пригодной для хранения и передачи информации, всякая система должна обладать следующими признаками:

1) Она должна быть системой, то есть состоять не из случайных элементов. Каждый из элементов системы связан с остальными, то есть в определенной мере предсказывает их.

2) Связь элементов не должна быть полностью автоматизированной. Если каждый элемент однозначно предсказывает последующий, то передать какую-либо информацию при помощи такой системы будет невозможно.

Для того чтобы система несла информацию, надо, чтобы каждый ее элемент предсказывал некоторое количество последующих возможностей, из которых реализуется одна, то есть чтобы одновременно работали два механизма: автоматизирующий и деавтоматирующий.

В естественных языках сфера выражения имеет тенденцию к автоматизации, а содержание — не автоматично. Поэтому в них механизм выражения не является сам по себе значимым и опускается получателем информации, который замечает его только в случаях неисправной работы (так, мы не замечаем хорошей работы наборщика, но замечаем плохую; не замечаем хорошего произношения на родном языке, но замечаем дефекты речи и т. п.). В поэзии все уровни языка значимы и борьба автоматизации и деавтоматизации распространена на все элементы структуры. Реальность художественного текста всегда существует в двух измерениях¹ — и произведение искусства на каждом структурном уровне может быть описано двумя способами — как система реализации некоторых правил и как система их нарушений. Причем сама «плоть» текста не может быть отождествлена ни с тем, ни с другим аспектом, взятым в отдельности. Только отношение между ними, только структурное напряжение, совмещение несовместимых тенденций создают реальность произведения искусства. Если такой подход способен еще иногда удивлять литературоведов (ведущих порой ожесточенные споры о том, что же реальность, а что представляет собой «исследовательскую фикцию»: стопа или «ипостась», ритм или метр, фонема или звук, литературное направление или текст произведения — и как следует «правильно» писать историю литературы: как концепционную конструкцию «без людей» или как серию «творческих портретов» без «убивающих» искусство абстракций), то для лингвиста или логика сама дискуссия на эту тему выглядит архаизмом.

¹ Вернее сказать: по крайней мере в двух измерениях.

То, что в системе языка мы имеем дело с двумя реальностями — языковой и речевой, представляется после Ф. де Соссюра скорее общим местом, чем нуждающейся в дискуссионном обсуждении новацией. В равной мере логика не изумит и то, что предмет любой науки может изучаться на двух уровнях — на уровне моделей и их интерпретаций. Оба эти уровня отвечают понятию реальности, хотя и по-разному относятся к той действительности, из которой еще не вычленены объекты различных наук.

Модель и объект моделирования принадлежат разным уровням познания и в принципе не могут изучаться в одном ряду. Вместо диффузного, нерасчлененного их рассмотрения, которое позволяет порой историкам литературы, а иногда и стиховедам¹ изучать в одном ряду объекты, принадлежащие разным уровням познания, явления текста и метатекста, возникает задача разделения уровней познания, установления субординации в изучаемом предмете (различение объектов, метаобъектов различных степеней) с последующим определением правил отношения между ними и материалом, лежащим вне пределов данной науки вообще.

Однако подчинение изучения литературного произведения общим правилам научной логики и тому аппарату, который в этой связи разработан в лингвистике, лишь ярче выделяет специфику изучаемого материала. В художественном тексте может смещаться сама субординация уровней, и привычное положение, при котором возмущающие систему элементы располагаются на иерархии уровней ниже, чем сама система, далеко не всегда «работает» при анализе произведений искусства. Само понятие «системного» и «внесистемного», как мы увидим, оказывается значительно более относительным, чем это могло бы представиться вначале.

Ритм как структурная основа стиха

Понятие ритма принадлежит к наиболее общим и общепринятым признакам стихотворной речи. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимущественную область статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков». И далее: «Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен»².

Под ритмом принято понимать правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Именно это свойство ритмических процессов — их цикличность — определяет значение ритмов в естественных процессах и трудовой деятельности человека. В исследовательской литературе установи-

¹ В качестве примера смещения «уровня наблюдения» и «уровня конструкта» (пользуемся терминологией, лингвистическое применение которой обосновал С. К. Шаумян) в стиховедении можно назвать не лишённые большой тонкости в наблюдениях, но спорные по исходным посылкам работы А. П. Квятковского и Б. Я. Бухштаба.

² Guiraud P. Problèmes et méthodes de la statistique linguistique. Paris, 1960. P. 7—8.

лась традиция (часто воспринимаемая как «материалистическая») подчеркивать тождество цикличности естественных и трудовых процессов с ритмичностью в искусстве вообще и в поэзии в частности. Г. Шенгели писал: «Возьмем какой-либо протекающий во времени процесс, например, греблю (предполагая, что эта гребля хорошая, равномерная, умелая). Процесс этот расчленен на отрывки — от гребка до гребка, и в каждом отрезке есть одни и те же моменты: занос весла, почти не требующий затраты силы, и проводка весла в воде, требующая значительной затраты силы. <...> Такой упорядоченный процесс, расчлененный на равнодлительные звенья, в каждом из которых слабый сменяется сильным, называется ритмическим, а сама упорядоченность моментов — ритмом»¹.

Между тем нетрудно заметить, что цикличность в природе и ритмичность стиха — явления совершенно различного порядка. Ритм в циклических процессах природы состоит в том, что определенные состояния повторяются через определенные промежутки времени (преобразование имеет замкнутый характер). Если мы возьмем цикличность положений Земли относительно Солнца и выделим цепочку преобразований: З — В — Л — О — З — В — Л — О — З (где З — зима, В — весна, Л — лето, О — осень), то положение З, В, Л, О представляет собой точное повторение соответствующей точки предшествующего цикла.

Ритм в стихе — явление иного порядка. Ритмичность стиха — циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях, с тем чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового, с тем чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном.

Ритм в стихе является смыслоразличающим элементом, причем, входя в ритмическую структуру, смыслоразличительный характер приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его не имеют. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки значений слов — она вскрывает диалектику понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных средств. Из всех исследователей, занимавшихся стиховедением, пожалуй именно Андрей Белый первым ясно почувствовал диалектическую природу ритма².

Ритм и метр

Ритмические повторяемости с давних пор рассматриваются в качестве одного из основных признаков русского стиха. После реформы Ломоносова и введения им понятия стопы повторяемость чередований ударных и безударных

¹ Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. С. 13.

² Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадиик». М., 1929. О диалектической природе слова в стихе говорил и Н. Асеев в кн. «Зачем и кому нужна поэзия» (М., 1961. С. 29).

слогов стала рассматриваться в качестве непеременимого условия восприятия текста как поэтического.

Однако в начале XX в. в свете изменений, переживавшихся русской поэзией в те годы, система классического стиха предстала в новом виде.

Начало новому движению научной мысли положил Андрей Белый. В исследовании, опубликованном в сборнике «Символизм» в 1909 г., он показал, что далеко не во всех случаях в русском классическом стихе ударение располагается на том месте, на котором оно ожидалось бы согласно теоретической схеме Ломоносова. Как показали в дальнейшем подсчеты, выполненные Кириллом Тарановским, количество трехударных форм русского четырехстопного ямба (то есть с одним пропущенным ударением) достигает уже в XIX в. ошеломляющей цифры — 63,7 %¹.

Сам А. Белый, а затем и В. Брюсов пытались примирить теорию, которая представляла в облике ломоносовской системы стоп, и собственные наблюдения над реальностью ударений в стихе при помощи системы «фигур» или «ипостасов», которые допускаются в пределах данного ритма, создавая его варианты. Ими была заложена плодотворная идея рассмотрения эмпирического разнообразия как вариантов некоторой инвариантной системы констант. Именно в работах Белого, с его органическим чувством диалектики, были особенно ощутимы тенденции, с одной стороны, к выделению противоречий между текстом и системой, а с другой — к снятию этого противоречия путем установления эквивалентности между ними. Брюсовское направление было более догматическим и сводилось к попытке решить вопрос путем отказа от ломоносовской модели и описания лишь одной стороны стиха — эмпирической. Тенденция эта, продолженная В. Пястом, С. Бобровым и А. Квятковским, оказалась значительно менее плодотворной, чем идущие от Белого, хотя и в полемике с ним, опыты описания русского классического стиха как противоречия между некоторой структурной схемой и ее реализацией. На основе такого подхода В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский разработали в начале 1920-х гг. теорию противопоставления ритма и метра — эмпирической реальности стиховых ударений и абстрактной схемы идеализованного поэтического размера. Теоретические положения, высказанные в ранних работах В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского², несмотря на некоторые уточнения, внесенные в дальнейшем как самими авторами, так и другими исследователями, сохранили свое значение ведущего научного принципа. В настоящее время они принимаются К. Тарановским, В. Е. Холшевниковым, М. Л. Гаспаровым, П. А. Рудиевым, группой академика А. Н. Колмогорова и рядом других исследователей. Эмпирически данный поэтический текст воспринимается на фоне идеальной структуры, которая реализует себя как

¹ Выполненные с большой тщательностью подсчеты расположения реальных ударений в русском ямбе и хорее см. в кн.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови.

² См.: *Жирмунский В. М.* Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925; *Томашевский Б. В.* Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923; *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. Новейшая публикация Л. Флейшмана показала, что Б. В. Томашевский начинал как продолжатель Брюсова, полемизируя с Белым. Это не отменяет огромного воздействия на него именно Белого.

ритмическая инерция, «структурное ожидание». Поскольку пиррихии расположены неупорядоченно и место их в строке относительно случайно (вернее, упорядоченность их расположена на другом уровне), возникает (в сознании передающего и принимающего поэтический текст) идеальная схема более высокой ступени, в которой ритмические нарушения сняты и конструкция повторяемостей дается в чистом виде. Б. В. Томашевский указывал и на реальный путь материализации метрического конструкта — скандовку. Он писал: «Конкретная метрическая система, регулирующая композицию классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она с ясностью обнаруживается не в нормальном чтении стихов, не в декламации, а в особом чтении, проясняющем законы распределения ударений, (в скандовке.) <...> Эта искусственная скандовка не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения»¹. От этого положения Б. В. Томашевский, по сути дела, никогда не отказывался. Так, в своем итоговом курсе он писал: «Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является не чем иным, как подчеркнутым прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки»².

Это положение Томашевского вызвало возражения А. Белого, писавшего: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом, никогда не прочтет строки

Дух отрицанья, дух сомнения

как

Духот рицанья, духсо мнения,

от сих „духот“, „рицаний“ и „мнений“ — бежим в ужасе»³.

В сходном смысле высказался и Л. И. Тимофеев: «Пресловутое скандирование представляется нескрываемым насилием над языком»⁴.

Оба возражения сводятся к тому, что в языковой и декламационной практике скандирование не встречается. Но возражение это основано на логической ошибке. Никто никогда не утверждал, что скандовка реализует какую-либо норму произношения эмпирического стиха. Речь идет о реальности конструкта, о реальности второго уровня. И указание на отсутствие какого-либо признака в языке-объекте не есть еще основание для утверждения об отсутствии его в метаязыке. В природе нет ни одного предмета, который имел бы форму геометрически безупречного шара. Нетрудно доказать совершенную ничтожность вероятности появления такого предмета. Но это не может рассматриваться как возражение против существования шара как

¹ Томашевский Б. В. О стихе. С. 12.

² Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 354—355.

³ Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 55.

⁴ Тимофеев Л. И. Проблемы стиховедения. М., 1931. С. 61.

геометрической фигуры. Как объект геометрии шар и существует, и представляет собой реальность. Реальные же физические шары, с точки зрения геометрии, существуют лишь в такой мере, в какой их можно принять за «правильные», пренебрегая случайными отклонениями. В тексте на любом естественном языке грамматические правила не выражены. Более того, при пользовании родным языком мы нуждаемся в грамматике не больше, чем поэт в скандовке. Но ни то ни другое соображение не опровергает существования грамматики как объекта второй степени, метасистемы, в свете которой далеко не все имеющееся в тексте оказывается реальностью (в тексте могут быть опечатки, разница почерков и другие вполне материальные признаки, которые «снимутся» метасистемой и настолько утратят реальность, что перестанут замечаться).

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что скандовка (или же связанное с нею чувство возможности постановки ударения в том месте, где оно предусмотрено метрической схемой, но отсутствует в эмпирическом тексте) совсем не означает приравнивания полноударного сегмента к пиррихию. Как раз наоборот. Она не только дает чувствовать, что на этом месте могло быть ударение, но и выделяет то, что его нет. Скандовка никогда не выступает (для современного и, что существенно, взрослого¹ читателя) как текст — она создает фон для восприятия текста. На этом фоне текст воспринимается как реализация и нарушение определенных правил одновременно, повторяемость и неповторяемость в их взаимном напряжении.

Противопоставление метра и ритма продолжает вызывать возражения. Б. Я. Бухштаб в работе, содержащей ряд тонких наблюдений, пишет: «Теория эта вызывает ряд вопросов. Почему классический русский стих как бы не существует сам по себе, а возникает лишь от наложения из транспарант метрической схемы, признаки которой мы не можем считать атрибутами эмпирического стиха? Почему метрическая схема столь недостаточно воплощается в стихе, в основе которого она лежит? Почему вообще появляется и как образуется в сознании слушателя или читателя стихов этот контрфорс, поддерживающий здание, неспособное держаться без его помощи?»²

Однако мы теперь уже имеем основания для прямо противоположного утверждения: не только не следует отказываться от противопоставления «метр — ритм» как организующего структурного принципа, а наоборот: именно на этом участке стиховедение столкнулось с одним из наиболее общих законов словесной художественной структуры.

Язык распадается на уровни. Описание отдельных уровней как имманентно организованных синхронных срезов составляет одно из коренных положений современной лингвистики. То, что в художественной структуре каждый уровень должен складываться из противоположенных структурных механизмов, из которых один устанавливает конструктивную инерцию, ав-

¹ Дети читают стихи скандируя, поскольку чтение конкретного стиха для них одновременно и овладение стиховой речью вообще.

² Бухштаб Б. Я. О структуре русского классического стиха // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 388. (Труды по знаковым системам. Т. 3).

томатизирует ее, а другой выводит конструкцию из состояния автоматизации, приводит к характерному явлению: в художественном тексте каждый уровень имеет двухслойную организацию. Отношение текста и системы не представляет здесь, как в языке, простой реализации, а всегда борьбу, напряжение. Это создает сложную диалектичность художественных явлений, и задача состоит не в том, чтобы «преодолеть» двойственность в понимании природы поэтического размера, а в том, чтобы научиться и во всех других структурных уровнях обнаруживать двухслойный и функционально противоположный механизм. Отношения фонетического ряда к фонематическому (звук — фонема), клаузулы (рифмической позиции) к созвучию, сюжета к фабуле и так далее образуют на каждом уровне не мертвый автоматизм, а живое, «играющее» соотношение элементов.

Двухслойность каждого уровня может образовываться или противоречием между разнородными конструктивными элементами (так, в рифме напряжение возникает между ритмической, фонологической и, как будет видно дальше, смысловой позициями), или же между реализацией или нереализацией одного и того же конструктивного ряда (метрика). Возможно также напряжение между вариантом элемента и его инвариантной формой (соотношения «звук — фонема» и «фонема — графема»). Возможность такого напряжения рядов обусловлена тем, что, как мы говорили, в поэзии вариантная форма может быть повышена по функции и сделаться равноценной своему инварианту в отношении ранга.

Наконец, возможен конфликт между различными организациями на одном уровне. Наиболее типичен он для сюжета. Так, Достоевский часто задает сюжетному развитию инерцию детективного романа, которая затем вступает в конфликт с конструкцией идеолого-философской и психологической прозы. Однако такое же построение возможно и на низших уровнях.

Так построено стихотворение Тютчева «Последняя любовь».

колич. слогов

О, как на склоне наших лет	8'
Нежней мы любим и суеверней...	10
Сияй, сияй, прощальный свет	8
Любви последней, зари вечерней!	10
Полнеба обхватила тень,	8
Лишь там на западе бродит сиянье, —	11
Помедли, помедли, вечерний день,	10
Продлись, продлись, очарованье.	9
Пускай скудеет в жилах кровь,	8
Но в сердце не скудеет нежность...	9
О ты, последняя любовь!	8
Ты и блаженство и безнадежность,	10

Ритмическое построение стихотворения представляет собой сложное соотношение упорядоченностей и их нарушений. Причем сами эти нарушения — упорядоченности, но лишь другого типа.

Рассмотрим прежде всего проблему изометризма, поскольку в силлабо-тониической системе Ломоносова метрическая упорядоченность означает и повторяемость количества слогов в стихе. Первая строфа задает в этом отношении некоторую инерцию ожидания, создавая правильное чередование количества слогов (8—10—8—10). Правда, и здесь уже имеется некоторая аномалия: привычка к русскому четырехстопному ямбу, самому распространенному в послепушкинской поэзии размеру, заставляет ожидать соотношения 8—9—8—9. Лишний слог в четных стихах отчетливо ощущается слухом. Таким образом, на фоне предшествующей поэтической традиции первая строфа выступает как нарушение. Но, с точки зрения имманентной структуры, она идеально упорядочена, и это заставляет нас ожидать в дальнейшем именно этого типа чередования.

Однако вторая строфа разнообразно нарушает эти ожидания. Прежде всего, расположение коротких и длинных стихов из перекрестного превращается в охватное. Это тем более резко ощущается, что рифмы остаются перекрестными. А поскольку удлинение чередующихся стихов русской поэзии связано именно с сочетанием мужских и женских рифм и есть его автоматическое последствие, расхождение этих двух явлений необычно и поэтому очень значимо. Но дело не ограничивается этим: каждый из двух комбинируемых видов стихов удлиняется против ожидания на слог, что на слух также очень заметно. 10-сложный стих заменяется 11-сложным, а 8-сложный — 9-сложным. И здесь вводится добавочная вариативность: в длинных стихах слог наращивается в первом из них (второй воспринимается как укороченный), а в коротких — в первом (второй воспринимается как удлиненный).

Разнообразные нарушения установленного порядка во второй строфе вынуждают в третьей восстановить инерцию ожидания: инерция 8—10—8—10 восстанавливается. Но и здесь есть нарушение: во втором стихе вместо ожидаемого десятисложия — 9. Значимость этого перебоя в том, что девятисложник во второй строфе был удлинением короткой строфы и структурно представлял собой ее вариант. Здесь он позиционно равен длинной, в структурно отношении будучи не равен сам себе. Мы на каждом шагу убеждаемся в том, что поэтическая структура — прекрасная школа диалектики.

В силлабо-тониическом стихе расположение ударений — столь же важный показатель, что и число слогов. И в этом отношении мы можем наблюдать «игру» упорядоченностей и их нарушений. Стихотворение начинается I формой четырехстопного ямба (по К. Тарановскому). Это очень распространенная разновидность. По подсчетам этого же ученого в поэзии Пушкина на нее приходится от 21 до 34 % всех случаев употребления четырехстопного ямба, и она фактически является знаком этого размера, задавая определенную метрическую инерцию и читательское ожидание.

Такое начало настраивает читателя на ожидание привычной интонации четырехстопного ямба. Однако второй стих вводит в ямбическую упорядоченность элемент, подобный анапесту, что не допускалось поэтическими

нормами той эпохи. Это вкрапление могло бы казаться ошибкой, если бы оно не получило знаменательного развития во второй строфе. Вопреки рифме, здесь проведена отчетливая кольцевая композиция: в первой и четвертой строках использованы правильные ямбические формы (III и IV), но композиционный центр строфы составляют два стиха с вкраплением двух двухсложных метрических интервалов, что создает уже инерцию интонации анапеста. Однако развитие этой, чуждой основной конструкции стихотворения, интонации протекает на фоне усиления, а не ослабления ямбической инерции. Показательно, что если первый стих второй строфы представлен сравнительно редкой III формой (в пушкинской традиции — около 10%), то четвертый — самой частой IV, а следующий стих начинается полноударной формой, особенно важной для создания ямбической инерции.

Последняя строфа начинается с восстановления расшатанной ямбической инерции — дается три стиха правильного ямба подряд. Однако сменяются они замыкающей все стихотворение и поэтому особенно весомой строкой, возвращающей нас к смешанной ямбо-анапестической интонации первой строфы.

Описанный случай принадлежит к крайне редким не только в классической русской поэзии, но и в поэзии XX в. Если сочетание несоединимых элементов стиля или сближение противоположных семантических единиц стало одним из наиболее распространенных явлений в поэзии после Некрасова, то усложнение метрических конструкций пошло иной дорогой¹. Развитие отношения «метр — ритм» можно видеть в появлении тонической системы, которая для своего художественного функционирования так же нуждается в силлабо-тонике, как ритмическая модель в метрической.

Если закон двухсложности художественного структурного уровня определяет синхронную конструкцию текста, то на синтагматической оси также работает механизм деавтоматизации. Одним из его проявлений выступает «закон третьей четверти». Состоит он в следующем: если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях.

Несмотря на то что в реальных текстах закон этот, конечно, значительно усложняется, связь его со структурой памяти, внимания и нормами деавтоматизации текста обеспечивает ему достаточную широту проявления. Так, в четырехстопных двухсложных размерах подавляющее большинство пропусков ударений падает на третью стопу. Приводимые К. Тарановским таблицы кривых показывают это с большой убедительностью. Если взять за единицу не стих, а четырехстишие, то легко убедиться, что в подавляющем большинстве

¹ В этой связи интересно указать на мнение Вяч. Вс. Иванова, высказанное им на заседании IV Летней школы по вторичным моделирующим системам (Тарту, 1970), согласно которому *vers libre* следует рассматривать как сочетание различных, обычно несоединяемых, метрических инерций.

организованных и, следовательно, значимых элементов текста. Но оно исполняет и другую функцию.

Значимость всех элементов, — вернее, представление о том, что внесистемные и, следовательно, незначимые элементы данного текста, если он функционирует как нехудожественный, могут быть системными и значимыми при реализации им эстетической функции, — составляет презумпцию восприятия поэзии. Как только в совокупности текстов, составляющих данную культуру, выделяется группа, определяемая как поэзия, получатель информации настраивается на особое восприятие текста — такое, при котором система значимых элементов сдвигается (сдвиг может заключаться в расширении, сужении или нулевом изменении; в последнем случае мы имеем дело с отменной сдвига).

Таким образом, для того чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя ождания поэзии, признания ее возможности, а в тексте — определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным. Минимальный набор таких сигналов воспринимается как «основные свойства» поэтического текста.

Функция метрической структуры — в том, чтобы, разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии. То, что метрическая структура призвана отделять поэзию от не-поэзии и служить сигналом особого, эстетического переживания текстовой информации, видно в тех коллективах, в которых стих как особый вид текста еще только осознается и происходит выработка самого понятия поэзии. При этом метрическая схема выдвигается вперед, часто ценой затемнения лексического смысла. Показательно, как читают стихи дети. Всякий, кто наблюдал детскую декламацию и обдумывал ее законы, не может не признать, что скандовка — не фикция. Поскольку для ребенка установить факт: «Это стихи» — бывает значительно важнее, чем определить, «про что они», скандовка становится естественным способом декламации. «Взрослое» чтение дети воспринимают с большим сопротивлением, упрямо утверждая, что их, детское чтение — лучше, красивее. С этим можно сопоставить обязательность подчеркнуто-эмфатической декламации в среде, еще недостаточно искушенной в поэтической культуре. Так, в поэзии сороковых годов XVIII в., в период складывания силлабо-тоники как нового типа художественной структуры, взявшего на себя функцию поэзии в данной системе культуры, отклонения от метрических норм были явлением малохарактерным и воспринимались как «поэтическая вольность» — дозволенная, но все же ошибка.

Движение художественной структуры подчиняется любопытной закономерности: сначала устанавливается общий тип художественного построения и обнаруживаются доступные ему типы значений. Содержание же определяется отличием данной структуры (жанра, типа ритмической конструкции, стиля и пр.) от других, возможных в пределах этой культуры. Затем наступает внутренняя дифференциация значений внутри этого структурного образования, которое из чего-то единого превращается в набор и иерархию возможностей, из отдельного объекта — в класс, а затем — и в класс классов объектов.

При этом на первом этапе развития правила формулируются наиболее жестко. Сразу вводится вся сумма запретов, определяющая данный структурный тип. Дальнейшее движение состоит в расшатывании запретов, сведении их к минимуму. Если вначале для того, чтобы сознать, что мы имеем дело с трагедией, одой, элегией, вообще поэзией, требуется соблюдение всей системы правил, то в дальнейшем все большее число их переводится в разряд факультативных. Каждое новое снятие прежде обязательного запрета воспринимается как шаг к простоте, естественности, движение от «литературности» к «жизненности». У этого процесса есть глубокий смысл, и не случайно он неизбежно повторяется в каждом культурном цикле.

Искусство стремится к увеличению информационных возможностей. Но возможность нести информацию прямо пропорциональна количеству структурных альтернатив. Альтернативных же возможностей тем больше, чем больше введено:

1. Сверхъязыковых запретов.

2. Последующей замены однозначного предписания для каждого структурного узла набором альтернативных возможностей.

Без предшествующего запрета последующее разрешение не может стать структурно значимым фактором и будет неотличимо от неорганизованности, не сможет быть средством передачи значений. Из этого следует, что «отмена запретов» в структуре текста не есть их уничтожение. Система разрешений значима лишь на фоне запретов и подразумевает память о них. Когда мы говорим: «Державин боролся с классицизмом» и «Некрасов боролся с цензурой», — мы имеем в виду совершенно различное содержание понятия «боролся». Полная ликвидация цензуры не нанесла бы ущерба значимости поэзии Некрасова. «Борьба» здесь означает заинтересованность в полном уничтожении. Художественная система Державина значима лишь в отношении к тем запретам, которые он нарушает с неслыханной для его времени смелостью. Поэтому его поэтическая система не только разрушает классицизм, но и неустанно обновляет память о его нормах. Вне этих норм смелое новаторство Державина теряет смысл. Противник необходим ему как фон, который делает значимым новую, державинскую систему правил и предписаний. Для читателя, знающего нормы классицизма и признающего их культурную ценность, Державин — богатырь, для читателя, который утратил связь с культурным типом XVIII в., не признает его запретов ни ценными, ни значимыми, смелость Державина делается решительно непонятной. Показательно, что для поэтов такого типа именно полная победа их системы, уничтожение культурной ценности тех художественных структур, с которыми они борются, становится концом их собственной популярности. В этом смысле, когда мы говорим о борьбе структурных тенденций, мы имеем дело не с уничтожением одной из них и заменой ее другой, а с появлением прежде запрещенных структурных типов, художественно активных только на фоне той предшествующей системы, которую они считают своим антагонистом.

Именно эти закономерности определили динамику русского классического стиха, а затем и стиха XX в.

Первоначально метр был знаком поэзии как таковой. При этом возникающее в тексте напряжение имело характер противоречия между конструкциями разных уровней: метрические повторы создавали эквивалентные сегменты, а фонологическое и лексическое содержание этих отрезков подчеркивало их неэквивалентность. Так, позиционно одинаковые гласные, если рассматривать их как реализацию метрической модели, могли быть отождествлены («обе ударные» или «обе безударные» в одинаковых структурных позициях) и противопоставлены, если, например, видеть в них разные фонемы. То же самое можно сказать и об отношении метрических сегментов к словам.

Поскольку фонетическая или лексическая разница между метрически уравненными элементами становилась дифференциальным признаком, она получала повышенную значимость. То, что в естественном языке просто составляло системно не связанные, разные элементы (например, разные слова), становилось синонимическими или антонимическими элементами единой системы.

Другая система отношений связана со структурным напряжением и противоречиями внутри самого уровня метрико-ритмических повторов и определяется дифференциацией метрического уровня структуры на подклассы.

В пределах истории русского классического стиха в первую очередь активизировалось противопоставление двух типов двусложного размера — ямба и хоря. Позже возникло противопоставление «двухсложный размер» — «трехсложный размер». Показательно, что дифференциация внутри трехсложных размеров никогда не имела такого структурного веса, как противопоставление ямба и хоря.

Поскольку возникают разные типы размеров, по закону презумпции структурной осмысленности им начинают приписывать значения, отождествляя их с наиболее активными культурными оппозициями. Показательна в этом отношении полемика между Ломоносовым и Тредиаковским о сравнительной семантике ямба и хоря. Оба участника спора не сомневались в том, что размеры имеют значения. Это даже не доказывается, а просто предполагается в качестве очевидной истины. Требуется лишь установить, каково это значение. Делается это следующим образом: берутся наиболее значимые в системе литературы тех лет оппозиции: «высокое — низкое», «государственное — личное», «героическое — интимное», «благородное — подлое». Затем устанавливается — в достаточной мере произвольно — соответствие между этими понятиями и типами размеров.

В дальнейшем, когда складывается более разветвленная система жанров, то или иное наиболее запоминавшееся современникам произведение окрашивает своей интонацией, лексико-семантической системой, структурой образов определенный размер. Так складывается традиция, связывающая определенный тип метрики с интонационными и идейно-художественными структурами. Связь эта столь же условна, как и все конвенциональные отношения обозначаемого и обозначающего, однако, поскольку все условные связи в искусстве имеют тенденцию функционировать как иконические, возникает устойчивое стремление семантизировать размеры, приписывать им определенные значения. Так, К. Тарановский очень убедительно показал возникновение тради-

ции, идущей от стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» и окрасившей русский пятистопный хорей в определенные, очень устойчивые, интонационно-идейные тона¹.

Антитеза «поэзия — не-поэзия» имеет в этот период уже другой вид. «Поэзия» предстает не как нечто единое, а как парадигматический набор возможных размеров, объединенных своей принадлежностью к поэтической речи и дифференцированных в жанрово-стилистическом отношении. На этом, однако, процесс не останавливается: ритмические фигуры, чередование которых внутри единой системы метра вначале, видимо, было вызвано чисто языковыми причинами и художественно осмыслялось как недостаток (показательно, что полноударных форм четырехстопного ямба у Ломоносова было в 1741 г. 95 % — почти скандовка! — в 1743 г. — 71 %, а в 1745 г. установилась норма, равная 30—35 %, которая была действительной и для пушкинской поры), стали играть эстетическую роль.

При этом функция ритмических фигур была двойкой: с одной стороны, они воспринимались на метрическом фоне как начала деавтоматизации, аномалии, которые своей игрой снимали однозначность ритмических интонаций, увеличивая непредсказуемость поэтического текста. Однако, с другой стороны, очень скоро сами ритмические фигуры прочно связались с определенными цепочками слов, поэтическими строками и приобрели константные интонации.

Уже в сознании Пушкина не только метрическая интенция, но и определенный ритмический рисунок жил в виде самостоятельного и значимого художественного элемента. Убедительно свидетельствуют об этом случаи, когда поэт, переделявая стихотворение, меняет все слова в стихе, но сохраняет ритмическую фигуру. Так, в наброске «Два чувства дивно близки нам...» во второй строфе имелся стих:

Самостоянье человека.

Он принадлежит к весьма редкой разновидности четырехстопного ямба, так называемой (по терминологии К. Тарановского) VI форме. В творчестве Пушкина в 1830—1833 гг. (интересующий нас отрывок написан в 1830 г.) она встречается с частотой 8,1 % от всего количества стихов этого размера. Пушкин отбросил всю строфу. Но в новом ее варианте появился стих:

Животворящая святыня —

о той же ритмической структурой.

Автоматизация ритмических фигур в двухсложных размерах протекала одновременно с перемещением центра метрической активности в трехсложные размеры, где игра словоразделами создавала возможность той вариантности и непредсказуемости, которая в двухсложных размерах уже заменялась типовыми интонациями.

¹ См.: Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963.

Однако после Н. Некрасова, А. Фета, А. К. Толстого и в пределах трех-сложных размеров сформировались интонационные константы, тотчас же закрепленные сознанием читателей за определенными авторами, жанрами и темами. Русский классический стих достиг тем самым того предела развития, который внутри своих границ мог создавать неожиданное лишь на пути пародии. Действительно, пародийный конфликт между ритмикой и интонацией стал в конце XIX в. одним из излюбленных приемов обновления художественного переживания ритма.

Но был и другой путь. На основе огромной поэтической культуры XIX в., обширной разработанной системы, в которой все уже стало классикой и нормой, возможны были гораздо более смелые нарушения, гораздо более резкие отклонения от норм поэтической речи. Традиция XIX в. играла для поэзии XX в. такую же роль (применительно к переживанию ритма), какую для XVIII в. сыграли полноударные ямбы начинающего Ломоносова или скандовка в детской декламации, — она дала чувство нормы, которое было столь глубоким и сильным, что даже дольники и верлибры на ее фоне безошибочно переживались как стихи.

Итак, ритмико-метрическая структура — это не изолированная система, не лишенная внутренних противоречий схема распределения ударных и безударных слогов, а конфликт, напряжение между различными типами структуры. Игра срачивающихся закономерностей порождает ту «случайность в обусловленности», которая обеспечивает поэзии высокое информативное содержание.

Проблема рифмы

Художественная функция рифмы во многом близка к функции ритмических единиц. Это неудивительно: сложное отношение повторяемости и неповторяемости присуще ей так же, как и ритмическим конструкциям. Основы современной теории рифмы были заложены В. М. Жирмунским, который в 1923 г. в книге «Рифма, ее история и теория», в отличие от школы фонетического изучения стиха (Ohrphilologie), увидел в рифме не просто совпадение звуков, а явление ритма. В. М. Жирмунский писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»¹.

Формулировка Жирмунского легла в основу всех последующих определений рифмы.

Необходимо, однако, заметить, что подобное определение имеет в виду наиболее распространенный и, бесспорно, наиболее значимый, но отнюдь не единственно возможный случай — рифму в стихе. История русской рифмы

¹ Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. С. 9. Ср. более раннюю формулировку в его книге «Поэзия Александра Блока» (Пг., 1922. С. 91): «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп».

свидетельствует, что связь ее со стихотворной речью не является единственной возможностью. Древнерусская поэзия — псалмы, народная лирика, эпика — не только не знала рифмы, но и исключала ее. Поэзия той поры была связана с напевом, а между напевом и рифмой было, видимо, отношение дополнительности: рифма встречалась лишь в говорных жанрах и не могла соединяться с пением. Рифма в этой системе была признаком прозы, той орнаментальной прозы, которая структурно отделялась и от поэзии, и от всех видов нехудожественной речи: и от деловой и разговорной, стоявших ниже искусства на шкале культурных ценностей средневековья, и от культовой, сакральной, государственной, исторической, стоявших выше его. Эта орнаментальная «забавная» проза включала в себя пословицы, ярмарочное балагурство (под его влиянием, как показал Д. С. Лихачев, создавался стиль «Моления Даниила Заточника»), с одной стороны, и «витие словес», с другой. Здесь, в частности, проявилось то смыкание ярмарочной и барочной культур, о котором нам уже случалось писать¹.

Рифма соединилась с поэзией и приняла на себя организующую метрическую функцию только с возникновением говорной, декламационной поэзии. Однако одну существенную сторону прозы она сохранила — направленность на содержание.

Ритмический повтор — повтор позиции. Фонема же при этом как единица определенного языкового уровня входит в дифференцирующую группу признаков. Таким образом, элемент, подлежащий активизации, принадлежит плану выражения.

1 Первые рифмы строились как грамматические или корневые. Основная масса рифм имела флективный характер:

Голландский лекарь
И добрый аптекарь

.....
Старых старух молодыми переправляти,
А ума их ничем не повреждаати.
Я машину совсем изготовил
И весь свой струмент приготовил.
Со всех стран ко мне приезжайте,
Мою науку прославляйте².

рэн

Аналогичным образом строится рифма и в прозе «вятия словес». Приведем текст Епифания Премудрого: «Да и аз многогрешный и неразумный... слово плетуций и слово плодяций и словом почтити мняций, от словес похваления и приобретаая, и приплетаая, паки глаголю: что ты нареку вожа заблудившим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным, чистителя оскверненным, взыскателя расточенным, стража ратным, утешителя печальным, кормителя алчуцим, подателя требуоцим, показателя

¹ См.: Лотман Ю. М. Замечания к проблеме барокко в русской литературе // Československá rusistika. 1968. Т. 13. № 1. С. 21.

² Русская народная драма XVII—XX веков / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. М., 1953. С. 84—85. Курсив мой. — Ю. Л.

несмысленным, помощника обидимым, молитвенника тепла, ходатая верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попирающего, Богу служителя, мудрости рачителя, философии любителя, правде творителя, книгам сказателя, грамоте пермстей писателя»¹.

Флективная и корневая рифмы, включая в повторы единицы морфологического и лексического уровня, непосредственно затрагивали область семантики. Поскольку совпадали элементы плана выражения, а дифференциальным признаком становилось значение, связь структуры с содержанием становилась непосредственно обнаженной.

Звучание рифмы связано непосредственно с ее неожиданностью, то есть имеет не акустический или фонетический, а семантический характер. В этом нетрудно убедиться, сопоставляя тавтологические рифмы с омонимическими. В обоих случаях природа ритмико-фонетического совпадения одинакова. Однако при несовпадении и отдаленности значений (сближение их воспринимается как неожиданность) рифма звучит богато. При повторе и звучания, и значения рифма производит впечатление бедной и с трудом признается рифмой.

Снова мы сталкиваемся с тем, что повтор подразумевает и отличие, что совпадение на одном уровне только выделяет несовпадение на другом. Рифма — один из наиболее конфликтных диалектических уровней поэтической структуры. Она выполняет ту функцию, которую в безрифменной народной и псалмической поэзии играли семантические параллелизмы, — сближает стихи в пары, заставляя воспринимать их не как соединение двух отдельных высказываний, а как два способа сказать одно и то же. Рифма на морфолого-лексическом уровне делает то, что анафора на синтаксическом.

Именно с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии. В этом смысле принцип рифменности может быть прослежен и на более высоких структурных уровнях. Рифма в равной мере принадлежит метрической, фонологической и семантической организации. Слабая, по сравнению с другими стиховедческими категориями, изученность рифмы в значительной мере связана со сложностью ее природы.

Совершенно не поставлен вопрос об отношении рифмы к другим уровням организации текста. Между тем для русской поэзии XIX и XX вв. очевидно, например, что «расшатывание» запретов на системы ритмики почти всегда дополнялось увеличением запретов на понятие «хорошей» рифмы. Чем больше ритмическая структура стремится имитировать не-поэтическую речь, тем отмеченнее становится рифма в стихе. Ослабление метафоризма, напротив, обычно сопровождается ослаблением структурной роли рифмы. Белый стих, как правило, чуждается тропов. Яркий пример этого — поэзия Пушкина 1830-х гг.²

¹ Цит. по: *Зубов В. П.* Елифаний Премудрый и Пахомий Серб // Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 148—149.

² Сказанное не относится к верлибру, который вообще регулируется иными, пока еще очень мало изученными законами.

Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты. Чем меньше пересечений между семантическими, стилистическими, эмоциональными полями значений этих слов, тем неожиданнее их соприкосновение и тем значимее в текстовой конструкции становится тот пересекающийся структурный уровень, который позволяет объединить их воедино.

Даже
 мерин сивый
 желает
 жизни изящной
 и красивой.

Вертит
 игриво
 хвостом и гривой.
 Вертит всегда,
 но особо пылко —
 если
 навстречу
 особа-кобылка.

(В. Маяковский. «Далась изящную жизнь»)

Сближение «сивый» — «красивой» сразу задает основное семантическое противоречие всего стихотворения. Стилистическая и смысловая несовместимость этих слов в их обычных языковых и традиционно-литературных значениях заставляет предполагать, что «красивый» получит в данном тексте особое значение, такое, через которое просвечивает «сивый» (составная часть фразеологизма «сивый мерин», значение которого вполне определено). И именно необычностью этого второго значения, силой сопротивления, которое оказывает ему весь наш языковой и культурный опыт, определяется неожиданность и действенность семантической структуры текста. Такой же смысл имеют и другие рифмы текста, типа: «рачьей» — «фрачьей».

Рифма «особо пылко» — «особа-кобылка» создает еще более сложные отношения. Стилистический контраст между романтическим «пылко» и фамильярным «кобылка» дополняется столкновением одинаковых звуковых комплексов (в произношении «особо» и «особа» совпадают) и различных грамматических функций. Для искушенного в вопросах языка и поэзии читателя здесь раскрывается еще один эффект — противоречия между графикой и фонетикой стиха (не следует забывать обостренного внимания футуристов к греческому облику текста). «Игриво» — «и грива» раскрывает еще один смысловой аспект. В процитированном отрывке сталкиваются слова двух семантических групп: одни принадлежат человеческому миру, вторые связаны с миром лошадей. Просвечивание вульгарных значений сквозь условно-поэтические (достигаемое тем, что слова одного ряда оказываются в другой частью слов, а это, из-за значимости всей области выражения в поэзии,

переносится и на сферу значений) дополняется таким же «просвечиванием» «лошадиной» семантики сквозь человеческую.

Повторы на фонемном уровне

Давно замечено, что повторяемость фонем в стихах подчиняется несколько иным законам, чем в нехудожественной речи. Если рассматривать обычное речевое употребление как неупорядоченное (то есть не принимать во внимание собственно языковые закономерности построения), то поэтический язык предстанет как упорядоченный особым образом, в том числе и на уровне фонем.

Наиболее частый (вернее, наиболее заметный в силу своей элементарности) случай — подбор слов таким образом, чтобы определенные фонемы встречались чаще или реже, чем в той языковой норме, которую трудно сформулировать, но которая дана каждому владеющему данным языком интуитивно. Эта норма реализуется особым образом — незаметностью. Пока мы не замечаем той или иной стороны языка, можно быть уверенным, что построение ее соответствует нормам употребления. Нарочитое сгущение в употреблении того или иного элемента делает его заметным, структурно активным. Пониженная частотность также может быть способом выделения. Однако, в силу того что языковая норма дает по всем уровням определенное, порой значительное, расстояние между нижней и верхней границами допустимости, а также из-за малых объемов литературных текстов, вследствие чего отсутствие того или иного элемента может произойти совершенно случайно, структурное неупотребление чаще строится иным образом. Ему предшествует правильно организованная повышенная частотность, которая создает определенную ритмическую инерцию. И уж потом, на месте, где ожидается появление данного элемента, он отсутствует. Этим достигается эффект разрушенности, имитируется мнимая неорганизованность, простота, естественность текста.

Кроме частоты повторяемости одних и тех же фонем существенна повторяемость их позиции (в начале слов или стихов, во флективных элементах, под ударениями, повторяемость групп фонем относительно друг друга и пр.).

Повторяемости фонем в стихе имеют определенную художественную функцию: фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется («сверхорганизация»), соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственно смысловое значение.

Однако и в системе звуковых повторов мы можем обнаружить две уже отмечавшиеся тенденции — к установлению некоторой упорядоченности, некоторого автоматизма структуры, и к ее нарушению.

Приведем пример:

Персефона, зерном загубленная!
 Губ упорствующий багрец,
 И ресницы твои — зазубринами,
 И звезды золотой зубец.

(М. Цветаева. «Поэма горы»)

Текст включает в себя некоторые последовательности слов, вполне естественные с точки зрения законов обычной речи: «Персефона, зерном загубленная» и «ресницы твои — зазубринами». Однако рядом с ними встречаем последовательности, производящие впечатление некоторой необычности. Таково присоединение к первому стиху второго и к третьему четвертого. Необычность этих присоединений выражается по-разному: между первым и вторым стихами подразумевается и интонационно может быть выражена некоторая связь (например, сопоставления, сравнения или причинно-следственного подчинения), но она не выражена синтаксически. Второй и третий, а также и четвертый стихи соединены синтаксической связью, но она противоречит содержанию заключенных в стихах высказываний.

Нетрудно убедиться, что там, где обычные языковые связи неполны или не мотивированы, особенно концентрированы фонологические связи. И наоборот — на участках текста, где морфо-синтаксическая упорядоченность ясна, фонологическая — ослаблена.

Рассмотрим основные фонологические связи отрывка из поэмы М. Цветаевой. В первом стихе — устойчивое аллитерационное соединение: зерном загубленная. Сопоставление этих двух слов и связь с мифом о Персефоне активизируют в «зерне» мифологический сюжет: «съедание плода (символ любви) — причина гибели». Однако эта связь «зерна» с любовной символикой раскрывается в полной мере только через фонологические связи второго стиха. Если совпадение начального «з» объединяет «зерном» и «загубленная», то общность группы «зуб» связывает конец первой строки со второй, а семантику гибели со значением «губы». При этом вторая строка очень тесно спаяна фонологически: «упорствующий» повторяет вокализм первого слова (уб-уп), а «багрец» — его консонантизм (гб — бг).

В результате складывается некоторое семантическое целое, включающее пересечение областей значений этих трех слов.

Весь этот цикл значений связан с Персефой, которая в приведенном отрывке замещает «я» других глав поэмы. Противопоставленное ему «ты» также имеет свое фонологическое «распространение». «Зазубринами», «звезды золотой зубец» — модуляция «з-зуб — зв-зд — злт — зуб» создает связанный ряд, общее, возникающее на пересечении лексических значений компонентов, семантическое содержание которого приписывается «ресницам». Эти два значимых ряда, воспроизводя конфликт «я» и «ты», сближены и противопоставлены звуковой соотнесенностью: «загубленная — зазубринами» и «багрец — зубец».

Таким образом, фонологическая организация текста образует сверхязыковые связи, которые приобретают характер организационного смысла.

Распространено представление о том, что звуковая организация текста — это конструкция, составленная из некоторых специально подобранных поэтом звучаний. Причем под «звучаниями» понимаются акустические единицы определенной физической природы. Исходя из этих представлений, говорят, что, изучая звуковую организацию, следует обращать внимание на транскрипцию, а не на графнку. На деле вопрос значительно сложнее. Организация строится по нескольким уровням: в одних случаях упорядочены дифференциальные признаки фонем или же аллоформы (это особенно существенно для языков, в которых произношение фонемы зависит от позиции ее в слове)¹, как в современной русской поэзии, в других — фонемы, в третьих — в организацию включаются и морфологические упорядоченности. Так, предлог «с» в определенных позициях будет произноситься звонко, но из-за общности морфологической функции он будет отождествляться с глухими произношениями этого предлога.

Вы — с отрывками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

(М. Цветаева. «Стол»)

«С» здесь произносится то как «с», то как «з», но морфологическая (и графическая) общность заставляет обращать внимание на бесспорное единство этого элемента в повторяющейся структуре текста. В этом случае внимание к графнке стиха даст больше, чем транскрибирование.

В обычной речи соотношение уровней дифференциальных признаков фонем, графем, морфем автоматизировано, и мы воспринимаем все эти стороны в единстве. В поэзии, поскольку одни из этих уровней в тексте могут быть дополнительно упорядочены, а другие нет, между их соотношением возникает свобода, позволяющая сделать значимой самую систему соотношений. В зависимости от того, что в этом комплексе будет в наибольшей мере упорядочено, может быть полезно прибегнуть к анализу транскрипции, фиксирующей реальное произношение, морфемной или графической записи.

Из сказанного можно сделать ряд выводов. Самый существенный из них — тот, что так называемая музыкальность стиха не есть явление акустическое по своей природе. В этом смысле противопоставление «музыкальности» и «содержательности», в лучшем случае, просто не верно. Музыкальность стиха рождается за счет того напряжения, которое возникает, когда одни и те же фонемы несут различную структурную нагрузку. Чем больше несовпадений — смысловых, грамматических, интонационных и других —

¹ Нормы произношения современного русского языка уже в 1820-е гг. были перенесены в поэзию. Однако еще в XVIII в. в стихе зависимость произношения гласных фонем от их позиции подавлялась.

падает на совпадающие фонемы, чем ощутимее этот разрыв между повтором на уровне фонемы и отличием на уровнях любых ее значений, тем музыкальнее, звучнее кажется текст слушателю. Из этого вытекает, что звучность текста не есть его абсолютное, чисто физическое свойство. Для слушателя, который заранее знает весь набор возможных у данного поэта или направления рифм, невозможно яркое восприятие фонологической стороны текста. С этим связано известное в истории поэзии явление — старение слов. Слова «в привычку входят, ветшают как платье» (Маяковский). Об устарении рифм писал и Пушкин, и многие после него. Однако лексический состав языка меняется не столь быстро, и «устаревшая» в одной системе рифма, запрещенный в силу своей банальности тип звуковой организации, вступая в новые культурные контексты, становится неожиданным, способным нести информацию. Звучание слов «молодеет», хотя сами эти слова остаются по своему фонетическому составу без изменений.

Твердое понимание того, что фонема не просто звук определенной физической природы, а звук, которому в языке искусства приписано определенное структурное значение, звук, осмысленный по многим уровням, по особому освещает проблему звукоподражания. Обычно в этой связи подчеркивается сближение поэтической звукописи со звуками реального мира. Но сходства здесь не больше, чем между реальным предметом и любым способом его изображения. Физический звук воссоздается средствами фонем, то есть звуков системных и осмысленных. «Естественность» и «аморфность» этих звуков вторична и напоминает филлигераты — случаи, когда экстралингвистические звуки, издаваемые человеком, например чиханье или кашель, передаются фонемами (или на письме — графемами), то есть единицами языка. В этих случаях мы имеем дело не с точным воспроизведением, а с условным, принятым в данной системе, соответствием. Показательно, что звукоподражательные междометия, воспроизводящие крики разных животных, не совпадают в различных языках. Соответствие между звукоподражанием и его объектом существует лишь в пределах того или иного языка, хотя, конечно, и отличается большой, по сравнению с обычными словами, иконичностью.

В связи с этим иной смысл получает проблема заумного языка. Бытующее представление о зауми как о бессмыслице неточно уже потому, что «бессмысленный (то есть лишенный значений) язык» — это противоречие в терминах. Понятие «язык» подразумевает механизм передачи значений (смыслов). Так называемые заумные слова составлены из фонем, а очень часто и из морфем и корневых элементов определенного языка. Это слова с незафиксированным лексическим значением. Однако это именно слова, поскольку они имеют формальные признаки слова и заключены между словоразделами. Раз это слова, то, следовательно, предполагается, что у них есть значение (слов без значений не бывает), только оно по какой-либо причине неизвестно читателю, а иногда и автору («Люблю я очень это слово, Но не могу перевести» («Евгений Онегин») — случай, когда автор не может дать или делает вид, что не может дать перевод слова, типологически близок к зауми).

А. Крученых, вводя понятие зауми, имел в виду субъективные, текущие, индивидуальные значения, противостоящие «застывшим» общезыковым зна-

чениям слов. Такое понимание было определено его литературной позицией и логикой полемической борьбы вокруг языка поэзии. Считать это определение до сих пор обязательным для науки нет никаких оснований.

Задолго до возникновения поэтики футуризма и вне каких-либо связей с ней в практике фольклора, детской поэзии, многих литературных школ встречалось употребление слов, непонятных аудитории, или слов, составленных ad hoc (к данному случаю), слов, значение которых было полностью окказионально и определялось данным контекстом.

Автомедоны наши бойки,
Неутомимы наши тройки —

можно сомневаться в том, что все читатели «Евгения Онегина» знали значение имени Автомедон.

Значение неизвестного слова определяется по контексту. Так поступает всякий слушающий. Он не лезет в словарь, если речь идет о живом восприятии языка, а догадывается о значении, исходя из общей контекстно-смысловой ситуации. Но контекст в поэзии — это, прежде всего, поэтическая структура. Поэтому непонятное слово не остается для нас лишенным смысла, а делается сгустком структурных значений. В данном случае ведущее структурное значение задается конфликтом между словами текста и обозначаемыми ими предметами:

Меж тем как сельские циклопы
Перед медлительным огнем
Российским лечат молотком
Изделье легкое Европы,
Благословляя колеи
И рвы отеческой земли.

Комический эффект противоречия между поэтизмом «сельские циклопы» и присутствующим в сознании читателей реальным обликом деревенских кузнецов¹ представляет ключ ко всему отрывку.

Таким образом, возникает напряжение между предельной близостью, обыденностью поэтического денотата и предельной удаленностью, необычностью, поэтичностью обозначающих его слов. И этому не вредит то, что читатель не знает значения имени Автомедон: удаленность от обыденного этим только подчеркивается. Непонятное слово для нас всегда включает элемент экзотизма, воспринимается как *чужое* слово, таинственное и поэтому именно не бессмысленное, а особо значительное. С этой целью переводчики нередко сохраняют без перевода значимые имена или звукоподражания, хотя расшифровать, перевести их нетрудно.

Непонятные слова воспринимаются нами как свидетельства подлинности воспроизведения чуждой жизни, они передают колорит чужой жизни. Так,

¹ Ни проза классицизма, ни перифрастический стиль Карамзина и его школы не были рассчитаны на такое соотношение. Единице плана выражения соответствовал в качестве содержания идейный объект, а не факт из реального бытия.

будучи в японском оригинале текстом на не-японском языке, в русском они становятся текстом на японском (чужом) языке:

«Подожди меня у моста!

Баккара-фунгоро — у моста! —

Просил он. — Скажи, подождешь?»

«Ах, я с собой не взяла зонта!

Гляди, собирается дождь!

Баккара-ваккара-фунгоро,

Баккара-ваккара-фунгоро!»

(Тикамацу Мондзаэмон. «Самобийство влюбленных на острове небесных сетей». Пер. В. Марковой)

Незнакомому слову могут приписываться и другие значения, которые определяются, с одной стороны, данной поэтической структурой, а с другой, теми функциями, которые придаются непонятому в данной системе культуры. Это может быть «возвышенное», «святое», «истинное», а может быть «враждебное», «вредное», «ненужное», «оскорбительное».

Когда мы определяем значение непонятого слова, срабатывает тот же механизм, как и при слушание непонятной речи на иностранном языке: мы «переводим» звуки и слова чужого языка, приписывая им те значения, которые они имеют в нашем.

Мы определили природу повтора в художественной структуре, увидели, что все случаи повтора могут быть сведены к операциям отождествления, со- и противопоставления элементов данного уровня структуры.

Из этого следует, что элементы поэтической структуры образуют пары оппозиций, присущие именно данной структуре и не являющиеся свойствами ее материала (для литературы — языка), структурная природа которого учитывается на определенных уровнях, а на более абстрактных вообще в расчет не берется (достаточно построить структуру: «романтизм в искусстве», обязательную для всех видов искусства, — полезность подобной модели трудно оспорить, — чтобы убедиться, что на таком уровне абстракции структура языка как материала уже не будет играть роли).

Эти опозиционные пары будут, реализуя свое структурное различие, выделять архиединицы, которые, в свою очередь, могут образовывать пары пар, выделяя структурные архиединицы второй степени. При этом важно подчеркнуть, что иерархия уровней в языке строится в порядке однонаправленного движения от самых простых элементов — фонем — к более сложным. Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится иначе: она состоит из единства макро- и микросистем, идущих вверх и вниз от определенного горизонта. В качестве подобного горизонта выступает уровень слова, который составляет семантическую основу всей системы. Вверх от горизонта идут уровни элементов более крупных, чем слово; ниже — элементы, составляющие слова.

Как мы постараемся показать, семантические единицы создают уровень лексики, а все другие — те сложные системы оппозиций, которые соединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оп-

позиционные пары, что служит основой выделения тех семантических признаков и архизаэментов семантического уровня (архисем), составляющих специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л. Толстой.

Графический образ поэзии

Различие между поэтическим и непоэтическим текстом состоит, в частности, в том, что количество структурных уровней и значимых их элементов в обычном языке замкнуто и известно говорящему заранее. В поэтическом же тексте слушателю или читателю еще предстоит установить, какова совокупность кодовых систем, регулирующих предложенный ему текст.

Поэтому любая система закономерностей в принципе может быть воспринята в поэзии как значимая. Для этого необходимо, чтобы она, во-первых, была ощутимо урегулирована и этим отличалась от неорганизованного текстового фона и, во-вторых, нарушалась определенным, внутренне закономерным, образом. Множество возможных нарушений даст разнообразие информационных возможностей внутри данного типа организации.

Графическая урегулированность служит интересным примером реализации этой особенности поэтических текстов. Она позволяет проследить некоторые общие закономерности отношения поэтической структуры к общеязыковой. В естественном языке графическая структура — его письменная форма — не является ни стилем, ни какой-либо особой системой выразительности. Она представляет собой лишь графический адекват устной формы языка.

Поэтический текст со своей общей установкой на максимальную упорядоченность подразумевает презумпцию и графической упорядоченности текста. Прежде всего следует отметить совмещение графической строки и стиха. Это, по сути дела, чисто служебное обстоятельство приобретает столь большое значение, что при установке на предельную невыраженность структурных средств, сведение их к «минус-приемам» графическая разбивка на стихи может остаться единственным сигналом о принадлежности текста к поэзии.

Следует отметить, что в период зарождения русской письменной поэзии нового времени требования к графическому оформлению стиха были значительно более суровыми, чем в дальнейшем. Поэзия эпохи барокко, освободившись от обязательного союза с музыкой, настолько прочно слилась с рисунком, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства. При этом с наивной последовательностью соблюдался иконический принцип, перенесение которого на языковые знаки вообще составляет типичную черту поэзии. В стихах Симеона Полоцкого графический рисунок текста в ряде случаев определялся содержанием¹.

¹ Стихотворения в форме звезды или сердца см.: *Симеон Полоцкий*. Избр. соч. М.; Л., 1953. Лист между с. 128 и 129.

Но и в XVIII в. для стихов употреблялись некоторые виды типографского выделения, которые в применении к прозаическому тексту произвели впечатление излишней изысканности: рамки, виньетки и пр. Печатный и рукописно-альбомный поэтический текст органично сочетался с иллюстрацией, между тем как роман, в лучшем случае, сопровождался «картинкой» на титкульном листе.

К концу XVIII в., поскольку противопоставление поэзии и прозы как двух функционально различных видов художественной речи окончательно закрепилось в сознании читателей и необходимость в укреплении его отпала, значимость сохранилась лишь за основным признаком — разбивкой на стихи. Зато обнаружилось разные графические стили внутри стиховой структуры.

Так, Н. М. Карамзин ввел ряд специфически поэтических типов употребления знаков препинания (тире, многоточие), Жуковский стал использовать курсив как интонационное средство. В эту же пору вводится ряд других значимых элементов графики.

Интересным примером того, как последовательное введение и нарушение некоторой графической упорядоченности становится средством художественной выразительности, является нумерация строф в «Евгении Онегине». Нумерация строф при помощи цифровых обозначений встречалась в европейской поэзии пушкинской эпохи. Поскольку цифровое обозначение сразу же задавало жесткую упорядоченность, нарушение ее становилось в высшей мере неожиданным и, следовательно, способным нести большую информацию.

Пушкин широко использовал эту возможность. Он пропускал строфы, ставя лишь их номера, в ряде случаев не только тогда, когда действительно исключал реально существовавший текст, но и из чисто композиционных, идейно-художественных соображений, обозначая номером никогда не существовавшую строфу.

Аналогичный прием Пушкин, видимо, готов был применить и к нумерации глав. Выпустив главу, посвященную путешествию Онегина, он не смог пропустить номер: это было бы равно возведению на себя открытого подозрения в сочинении цензурно неприемлемых текстов. Позволить себе это в печати Пушкин в 1830-е гг. не мог. Но он ясно дал понять читателю, что настоящий номер последней главы — девятый.

Особый этап в развитии графической стороны поэтического текста наступает в XX в.

На фоне устоявшихся норм поэтической графики XIX столетия возникают различные индивидуальные графические манеры (пионером здесь выступает Андрей Белый). Можно говорить о графическом рисунке поэтического текста, существуем В. Маяковскому, В. Хлебникову, М. Цветаевой, И. Сельвинскому и многим другим поэтам. На этом фоне возникает вторичная индивидуальность графики, ее подчеркнутая традиционность (Б. Пастернак, Э. Багрицкий, А. Твардовский).

Графическая структура стиха еще почти не изучена¹. В порядке предварительных замечаний можно выделить графику ритмико-синтаксической ин-

¹ В недавнее время на эту сторону вопроса обратил внимание А. Жовтис (см. его книгу «Стихи нужны», Алма-Ата, 1968).

тонации (пробелы, расположение стихов) и графику лексической интонации (шрифты).

Если эти виды графической выразительности в определенном отношении представляют лишь графические адекваты неграфических структурных уровней, то в ряде случаев графика в поэзии составляет самостоятельный структурный уровень, который не может быть передан ничем, кроме нее самой. Таково, например, в поэме Маяковского «150 000 000» воспроизведение не только текста, но и внешнего вида афиши в начале текста. Такую же роль играет включение в лирическую поэму «Про это» технических приемов газетно-репортажной верстки в расположении заглавий. Характер газетного стиля в расположении полос играет здесь не меньшую роль, чем откровенно альбомное и поэтому ироническое цитирование графического эвфемизма:

Имя
этой
теме:
.....!¹

Почти не изучены те формы нового синтеза текста и графики, которые создавались в плакатах Маяковского — Родченко, фотомонтажах С. Третьякова и которые существенно повлияли на использование словесного текста в монтажной системе С. Эйзенштейна.

Сходные проблемы возникают при изучении сочетания стихотворного текста и рисунка, например, в поэзии для детей.

В поэзии XIX в. прочно завоевала себе место неточная рифма. Именно под ее влиянием было обнаружено, что рифма — явление не графическое, а звуковое. Одновременно в языкознании начал все более проявляться интерес к звуковой стороне языка, фонетика обособилась в самостоятельную дисциплину и быстро выдвинулась вперед: ее опытный, связанный с акустикой и поддающийся измерениям характер импонировал общему духу научного позитивизма. В этой обстановке сложилась «слуховая школа» в филологии.

Поэзия символизма, видевшая в стихах «музыку прежде всего», закрепила ее торжество². Мысль о том, что поэзия — это звучащий текст, что стихи рассчитаны на слуховое восприятие, стала всеобщей. Истина эта кажется настолько очевидной, что проверка ее представляется многим совершенно излишней.

¹ Ср. ироническое описание аналогичного жеманного употребления многоточий в стихотворении М. Исаковского: «В каждой строчке — только точки. / Догадайся, мол, сама» («И кто его знает...»).

² Символизм с его ориентацией на музыку культивировал в графике интонационные моменты. Футуризм связывал литературу не с музыкой, а с живописью, и это повлияло на появление таких элементов, как «лесенка» Маяковского, стремление к синтезу текста и графики.

Мы уже убедились, что звуковая природа стиха имеет не фонетический, а фонологический характер, то есть связана со смысловозначением. А если это так, то вряд ли графика — одна из разновидностей организации языкового текста — может быть безразлична для его структуры. Конечно, значение графической организации текста менее существенно, чем фонологической, в силу подчиненной роли графической формы языка. Но можно ли ее не учитывать вообще? Между тем попытки проследить буквенную организацию текста часто встречают сопротивление со стороны специалистов, считающих, что только фонематическая структура отражает реальность стиха.

Так, с точки зрения фонологии русского языка «ю» не существует — это йотированный гласный «у», и при подсчете гласных в той или иной строке «ю» следует приплюсовывать к «у». Однако поэтическое сознание, например, Лермонтова формировалось под влиянием не только произношения, но и (как у всякого человека книжной культуры) графики. Когда Лермонтов писал:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на ю...¹ —

«ю» для него имело отчетливое собственное значение, хотя это — только графема. Слиться с «у» в его сознании «ю» не могло, несмотря на чисто графический характер различия между ними. Более того, очевидно, что между «е» и «ѣ» в русском литературном языке конца XIX — начала XX в. разница была лишь графическая. Однако можно было бы показать, что унификация этих знаков в ряде случаев меняет облик организации текста. Неразличение «е» и «ѣ» было знаком неграмотного сознания, и в языковом мышлении культурного человека они не уравнивались. Показательна настойчивость, с которой Блок требовал, чтобы его собрание сочинений, начатое издаваться до реформы орфографии 1918 г., было допечатано по старой системе. Перевод текста на новую графику для него менял текст значимым, но не предусмотренным поэтом образом.

Все это необходимо напомнить, поскольку именно в графике, под влиянием убеждения, что текст — это звучание, допускается наибольший редакторский произвол. Между тем модернизация графики — явление не столь уж безобидное и безболезненное для авторского текста, как это принято думать.

Особо следует остановиться на случаях необычных авторских написаний. Известно, что Вяземский отстаивал свое право на орфографические ошибки как на выражение своей личности в тексте. Блок настаивал на написании «жолтый», отличая его от «жёлтый». Примеры эти можно было бы умножить.

Во всех случаях, когда мы улавливаем в графике преднамеренную организацию, можно говорить о поэтическом значении графики, поскольку все организованное в поэзии делается значимым. Но графика уже организована в общей системе языка. Значима ли эта организация? Можно предположить, что во всех случаях, когда графическая система совпадает с фонологической и они предстают в сознании носителя языка как единая система, графика

¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 172.

реже становится носителем поэтических значений. Но там, где автоматизм их связи разрушается и обнажается конфликт между этими системами, возникает потенциальная возможность насыщения графики поэтическим смыслом.

Поскольку устная жизнь художественного текста регулируется исполнительством (декламацией), письменный текст должен иметь соответствующие знаки организации. Эту роль выполняет графика.

Уровень морфологических и грамматических элементов

Основываясь на изложенном и несколько забежав вперед, можно сформулировать вывод: в поэтическом тексте все элементы взаимно соотнесены и соотнесены со своими нереализованными альтернативами, следовательно — семантически нагружены. Художественная структура проявляется на всех уровнях. Поэтому нет ничего более ошибочного, чем разделять текст художественного произведения на «общеязыковую часть», якобы не имеющую художественного значения, и некие «художественные особенности».

Опираясь на сформулированные нами исходные предпосылки подхода к поэтической структуре, можно заранее предположить, что и морфолого-грамматический уровень поэтического текста не равнозначен общеязыковому.

Вопрос о поэтической функции грамматических категорий в художественном тексте был предметом научного рассмотрения в работах Р. Якобсона. Разделяя в языке значения «материальные», лексические, и «насквозь грамматические, чисто реляционные», Якобсон пишет: «Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторенность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами»¹.

Действительно, грамматические значения, благодаря тому что стихийное, бессознательное их употребление в языке заменяется значимым построением текста художником, могут приобретать необычную для них смысловую выразительность, включаясь в необычные оппозиции.

Совершенно очевидно, что в рифмах типа:

Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый день уносит... (III, 330)

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник... (III, 418) —

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1961. С. 403, 405. См. также названную выше работу В. В. Иванова «Лингвистические вопросы стихотворного перевода».

мы имеем дело с разными структурными явлениями. Если отвлечься от эффекта, который возникает в первом случае в связи с нарушением запрета на глагольную рифму и образованием негативной структуры, воспринимаемой поэтом и слушателем его эпохи как отказ от условностей поэтической структуры вообще, движение к простоте, не-поэзии, то и тогда мы не можем не заметить разницы между исследуемыми типами рифм.

В первом случае в паре «просит — уносит» совпадает не только ритмико-фонологическая сторона рифмы, но и морфемно-грамматическая. Именно они составляют нейтрализующуюся основу рифмуемой пары, в то время как в соотносительно-контрастной позиции оказывается корневая часть — носитель лексико-семантического содержания. Кстати, интерес зрелого Пушкина и поэтов реалистической школы к глагольным и другим грамматическим рифмам был связан не только с эффектом нарушения канона и расширением границ самого понятия рифмы (что, конечно, имело место), но и со стремлением перенести акцент на предметное, объектное семантическое содержание (на корневую основу слова), на то, что Р. Якобсон назвал «материальной утварью языка»¹. В рифмуемой паре «ученик — приник» положение иное: основой для аналогии выступает только ритмико-фонологическая сторона рифмы. Грамматические значения подчеркиваются и вступают между собой в сложные отношения эквивалентности.

В отличие от фонологических элементов структуры, которые всю свою значимость получают от лексических единиц, морфологические (и другие грамматические) элементы структуры имеют и самостоятельное содержание. Они выражают в поэзии реляционные значения. Именно они в значительной степени создают модель поэтического видения мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, из чего поэт конструирует свою модель мира. Р. Якобсон указал в цитированной выше статье на значение местоимений в поэзии: «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишённые собственно лексического, материального значения»².

Реляционные отношения выражаются и другими грамматическими классами. Весьма существенны в этом отношении союзы:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора... (III, 405)

Здесь в форме подчеркнутого параллелизма рядом поставлены два союза «и», две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и их сопоставление лишь подчеркивает разницу. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1961. С. 438.

² Там же. С. 405.

утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего общего семантического поля — архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует, и, следовательно, выделялось в акте сопоставления.

Подобные же примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы дать для всех грамматических классов.

Мысль Р. Jakobsona нуждается, на наш взгляд, лишь в одной коррективе. Увлечшись красивой параллелью грамматики и геометрии, Jakobson склонен противопоставлять грамматические — чисто реляционные — значения материальным, лексическим. В поэзии безусловное разграничение этих уровней (при большей, как мы уже отмечали, независимости, чем на уровне звуков поэтической речи) не представляется возможным. Это очень хорошо заметно на примере тех же местоимений, отношения которых конструируют модель поэтического мира, в то время как конструкция содержания самого этого местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом.

Поясним эту мысль примером. Остановимся на стихотворении Лермонтова «Дума» — одном из наиболее ярких в русской поэзии примеров раскрытия основной авторской мысли через системы субъектно-объектных отношений, нашедших выражение главным образом в местоимениях. Но это же стихотворение — яркий пример связи между чисто реляционным и вещественным планами. Не связанные в языке, они соотнесены в стихотворении, поскольку и субъект («я»), и объект (здесь — «мы») имеют не общезыковые значения, а моделируются на глазах у читателя.

Начало стихотворения провозглашает разделение субъекта и объекта. Субъект дан в форме местоимения первого лица единственного числа «я», объект — местоимения третьего лица единственного числа: «состарится оно», «его грядущее» и прямо назван — «поколение». Расположение субъекта и объекта по грамматической схеме: подлежащее — дополнение со связью между ними — предикатом, выраженным переходным глаголом «гляжу»:

Я гляжу на поколение —

резко разделяет их как две отдельные и противопоставленные сферы. Действие это: «гляжу» — имеет не только направление, но и эмоциональную окраску, переданную обстоятельством образа действия «печально» и еще более углубляющую пропасть между «я» и «оно».

Я $\xleftrightarrow[\text{печально}]{\text{гляжу}}$ поколение

В этой строфе намечен и облик «поколенья»: «его грядущее — иль пусто, иль темно», оно «в бездействии состарится». Очень существенна конструкция четвертого стиха, представляющего грамматическую параллель к первому. Только в этих двух стихах первого четверостишия субъект выражен местоимением. Достаточно обнажить грамматическую форму текста —

Я гляжу печально...
Оно состарится в бездействии... —

чтобы увидеть параллельность и структуры предложения, и расположения и характера второстепенных членов (в обоих случаях — это обстоятельство образа действия). Схему предложения можно представить в следующем виде:

Субъект: выраженный личным местоимением единственного числа	\longleftrightarrow	Предикат: глагол ↓ Обстоятельство образа действия (наречие или существительное в функции наречия)
--	-----------------------	--

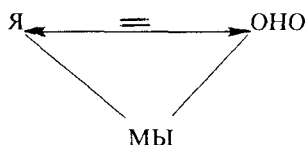
Однако эта общая схема служит лишь основанием для параллели (аналогии), то есть для того, чтобы сделать различие информационно нагруженным фактором. Сопоставим глаголы «гляжу» и «состарится». Грамматическое значение переходности получает в поэтическом контексте дополнительный смысл. Оно поддерживается наличием в первом случае и отсутствием во втором дополнения при глаголе. Выступая как различие в аналогии, признак этот активизируется. Однако эта реляционная схема тесно переплетается с лексической — активным обликом осуждающего авторского «я» и пассивным «оно» (к глаголу — обозначению действия — обстоятельство «в бездействии!»). Большое значение имеет рифма «поколенья — сомненья». Мы уже видели, что отношения рифмы всегда смысловые. «Поколенья» приравнено «сомненью», за которым тянется грамматически однородное и фонетически связанное с ним «познание».

Представляет интерес и модуляция глагольного времени. Пара «я гляжу» — «оно состарится» дифференцируется не только залогом, но и временем. Будущее время в речи о поколении приобретает в стихотворении структурную значимость тем более, что лексический ряд отрицает наличие у этого поколения будущего («его грядущее — иль пусто, иль темно»). Реляционная (грамматическая) и вещественная (лексическая) конструкции соотносены по принципу контраста.

Однако уже в первом четверостишии содержится элемент, резко противоречащий всей ярко выраженной противопоставленности его субъектно-объектных полюсов. Поколение уже в первой строке характеризуется как «наше».

А это переносит на отношение субъекта к объекту (которое до сих пор мы рассматривали как антагонистическое в соответствии со схемой «я» — «оно») всю систему отношений типа «я — наше поколение». Субъект оказывается включенным в объект как его часть. Все то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким. Перед нами — система грамматических отношений, создающая модель мира, решительно невозможную для романтизма. Романтическое «я» поглощало действительность; лирическое «я» «Думы» — часть поколения, среды, объективного мира.

Установив сложную систему отношений между «я» и «оно» («поколение»), Лермонтов в следующей части стихотворения резко ее упрощает, объединив субъект и объект единым «мы». Сложная диалектика слияния и противопоставления себя и своего поколения оказывается снятой¹.



Оппозиция «я» — «оно» снята в «мы», и все дальнейшее стихотворение строится на настойчивом повторении: «богаты мы, едва из колыбели...», «жизнь уж нас томит», «мы вянем без борьбы...», «мы иссушили ум...», «наш ум не шевелят» и т. п. В промежутке между пятой строкой, в которой это новое (отличное от первого стиха) местоимение первого лица множественного числа появляется впервые, и сорок первой, в которой оно фигурирует в последний раз (37 стихов), «мы» в различных падежах фигурирует пятнадцать раз. Особенно важно отметить, что местоимение «мы» в разных формах играет грамматическую роль и субъекта, и объекта в предложении, объединяя оба члена реляционной пары «я — оно».

Мы богаты ошибками...
 Мы вянем...
 Мы иссушили...
 Мы едва касались...
 Мы не сберегли...
 Мы извлекли...
 Мы жадно бережем...
 Мы ненавидим...
 Мы любим...
 Мы спешим к гробу...
 Мы пройдем над миром...

Жизнь нас томит...
 Мечты поэзии... наш ум не шевелят...
 Забавы нам скучны...

¹ Знак контрастного со-противопоставления.

(Мы исключаем из рассмотрения характер местоимений в строках 13—16 — после «Так тощий плод, до времени созрелый...», — так как они структурно выпадают, представляя сюжетно вставной эпизод — сравнение, а генетически — вставку более ранних строк из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» <1830>.)

Легко заметить постоянный для всей этой части стихотворения конфликт между грамматической и лексической структурами. Первая, строясь по принципу:

субъект ⇒ действие или действие ⇒ объект

подразумевает наличие деятельности. Вторая всем подбором глаголов опровергает это. Так из соотнесения грамматической и лексической структур возникает основной семантический мотив этой части — бездеятельность или пустая, ложная деятельность.

Реляционные связи лермонтовского «мы» с окружающим миром (которые строятся из материала грамматических отношений) не раскрываются перед нами во всей полноте вне содержания этого «мы», в строительстве которого активное участие принимают элементы лексического уровня.

Нетрудно заметить, что лексическая структура центральной части стихотворения построена на контрастах и оксюморонах. При этом прослеживаются любопытные закономерности:

- I К добру и злу постыдно равнодушны...
- II ...И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

I. Специфика построения «лексико-грамматической фигуры» первого примера такова, что взаимно накладывает лексическую противопоставленность слов «добро» и «зло» на полное тождество их грамматических структур и синтаксической позиции. Лексические антонимы оказываются в положении параллелизма. Союз «и» только подчеркивает их реляционное равенство.



Таким образом, поскольку в поэзии грамматический уровень проецируется на семантический, «добро» и «зло» оказываются уравненными (эта грамматическая структура поддерживается лексическим значением слова «равнодушны»). «Добро» и «зло» образуют (архисему), из которой исключается все, составляющее специфику каждого понятия, и сохраняется их общее значение. Если выделить в понятиях «добро» и «зло» их общую сущность, то ее можно будет сформулировать приблизительно так: «моральная категория, которая

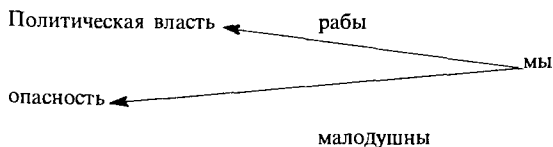
именно — не имеет значения». Именно такова модель этики «мы» — поколения «Думы».

II. И здесь мы можем применить ту же систему рассуждений о сочетании лексической противоположности и грамматического тождества, превращающего понятия «любим» и «ненавидим» во взаимные модели. И они нейтрализуются в архисеме — «эмоция безразлично какой направленности». Так моделируется эмоциональный мир «мы». Сложная система лексических оппозиций построена так, чтобы опровергнуть основную семантику всех опорных слов, ввести читателя в мир обесцененных ценностей. «Богаты — ошибками», «жизнь — томит», «праздник — чужой», «наука — бесплодная», «клад — бесполезный», «роскошные забавы — скучны». Лексическое значение всех этих основных существительных, составляющих «инVENTORY» мира «поколения», опровергнуто, развенчано. Богатство ошибками — не богатство, а бедность; бесполезный клад — не клад; чужой праздник — не праздник; бесполезные науки — не науки; томительная жизнь — не жизнь. Таким образом, инVENTORY мира «поколения» составлен из «минус-понятий» — не понятий, а их отрицания, он негативен по существу. Причем, поскольку добро и зло, любовь и ненависть, холод и огонь в нем уравнены, он принципиально безоценочен. Оценочность в нем заменена лексикой типа: «равнодушны» (к добру и злу), «случайно» (ненавидим и любим) и т. д.

Так вырисовывается структура того «мы», которое поглотило всю среднюю часть стихотворения, вобрав в себя «я» и «оно» первой части. Однако, признав себя частью своего поколения, времени, их недуги — своими собственными, соединив субъективное и объективное, сатиру и лирику в единой конструкции, Лермонтов и в этой части не дал своему «я» исчезнуть, полностью раствориться в «мы». Не выраженное в местоименной форме, оно присутствует в системе оценочных эпитетов, резко осуждающих «мы» и контрастирующих с его подчеркнутым этическим безразличием. «К добру и злу — равнодушны» — дает структуру «мы». Эпитет «постыдно» вводит некий субъект, явно внешний по отношению к «мы». Стихи:

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью — презренные рабы, —

также дают совершенно иную структуру отношений, чем в других строках. «Мы» совсем не представляет здесь единственный конструируемый мир. Оно сопоставлено с объективной (и резче — политической) реальностью:



Такой двучлен, сменивший монистический мир, целиком заполненный «мы», который присущ структуре других стихов этой части, должен быть дополнен третьим, не названным, но реляционно определенным членом, с позиции

которого отношение «мы» к действительности характеризуется как «позорное» и «презренное». То, что этот третий член грамматически не выделен, чрезвычайно существенно: противопоставление «я» — «оно» оказалось снятым в силу особенностей художественного мышления Лермонтова этих лет, а основания для другой антитезы пока еще не найдено.

Основа этой антитезы появляется в последних четырех стихах. Грамматическая структура резко меняется. «Мы» из субъекта переходит в объект. Чтобы понять значение этого, достаточно сопоставить:

Забавы *нам* скучны...
Мечты поэзии... *наш* ум не шевелят, —

из средней части с заключительными:

Потомок оскорбит *наш* прах, —

чтобы увидеть глубокую разницу. В формально-грамматическом отношении конструкции:

Мечты не шевелят наш ум,
потомок оскорбит наш прах —

однотипны. Но именно это подчеркивает и глубокое различие. В плане содержания в первом предложении было лишь одно действующее лицо — «мы», хотя и в пассивной позиции прямого объекта. Второе предложение имеет два личных центра. Причем здесь подлежащее — не местоимение, действующее лицо названо — это «потомок». Именно он занимает место не названного в центральной части третьего члена. Вокруг него сгущены оценочные эпитеты. Его стих — «презрительный», насмешка — «горькая». «Мы» превратилось из субъекта в объект, наблюдается извне и подлежит осуждению.

Очень интересно промодулировано глагольное время всех трех частей «Думы»: первая часть дает настоящее время для «я» и отрицание будущего («минус-будущее») для «поколения». Вся центральная часть дана в настоящем времени, что особенно заметно, благодаря большой глагольной насыщенности. Последнее четверостишие переносит действие в будущее: «потомок оскорбит». Это поддерживается установлением возрастных отношений «потомка» и «нашего поколения», иерархии отцов, «нас» и потомков:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

То авторское «я», которое было в первой части противопоставлено «поколению», во второй — влито в него, в третьей — выступает от лица потомка — «судьи и гражданина». Но это именно синтез, а не отбрасывание какой-либо из частей, и, несмотря на всю резкость осуждения, не забыто, что «я» было отождествлено с «мы», — частица автора есть не только в голосе потомка, но и в прахе поколения. Недаром ему придано определение «наш». Горькие

оценочные эпитеты связывают автора и потомка, местоимение — автора и «наше поколение».

Местоимения вообще чрезвычайно существенны для доказательства влияния грамматического строя на конструкцию поэтического текста. Остановимся на одном примере: сюжетном построении лирического стихотворения.

В основе сюжета в лирике, в конечном счете, лежат определенные жизненные ситуации. Это настолько бесспорно, что неоднократно делались попытки непосредственных реконструкций реальных отношений между автором и окружающими его людьми на основании лирики. Речь идет не только о фольклористике, где опыты реконструкций семейно-бытовых отношений по материалам лирики представляют собой очень распространенный исследовательский прием, но и о таких трудах, как классическая монография академика А. Н. Веселовского о Жуковском.

Давно уже было, однако, отмечено, что между жизненными ситуациями и «лирическими ситуациями» поэтического текста располагается определенная кодирующая система, которая определяет то, как те или иные явления из мира реальности преломляются в конструкции текста. Игнорируя законы этой трансформации и полагая, что тут имеет место элементарное «удвоение реальности», мы рискуем или повторить ошибки наивного биографизма, или утратить самую специфику художественного воссоздания мира.

Очевидно, что одной из основных кодирующих систем этого типа будет структура художественного мышления и — на более высоком уровне — структура идеологических моделей данного общества. Однако стоит сопоставить роман и лирическое стихотворение, принадлежащие к одной и той же художественной и идеологической системе, чтобы убедиться, что в основе их построения лежат совершенно разные типы внутренней структуры. Это убеждает нас, что мы еще не знаем тех промежуточных кодов, которые трансформируют определенный жизненный материал в сюжетные ситуации художественного текста. То, что среди них следует назвать и структуру языка, вытекает, в частности, и из совершенно различной функции местоимений в сюжетной организации лирических и повествовательных жанров.

Если в повествовательных жанрах сюжетные ситуации моделируют некоторые реальные эпизоды на языке определенных идейно-художественных структур, то лирика добавляет еще одно звено — систему местоимений, которая становится универсальной моделью человеческих отношений. Такие, например, вполне возможные в нелирических жанрах ситуации, как любовный четырехугольник (сравни еще более сложную ситуацию в комедии Фонвизина «Бригадир»), в лирике почти не встречаются¹. То, что герои повествовательного произведения могут в грамматическом отношении все принадлежать одному, а именно третьему лицу, свидетельствует, что категория лица здесь вообще не значима (значение ее обостряется лишь в связи с проблемой сказа).

¹ Исключения типа стихотворения Гейне «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» («Девушку юноша любит», пер. В. Зоргенфрея) своей явной необычностью лишь подтверждают общее правило. Все персонажи этого текста принадлежат, как в повествовательных жанрах, одному — третьему — лицу.

Иное дело лирика. Все лирические персонажи разделяются по схеме местоимений первого, второго и третьего лица. Устанавливая типы связей — отношений между этими семантическими центрами, мы можем получить основные сюжетные схемы лирики. Полученные таким образом сюжетные модели будут иметь наиболее общий, абстрактный характер. Даже если учесть, что лирика каждой культурно-исторической эпохи или литературного направления дает сравнительно ограниченный набор персонажей — значительно более узкий, чем повествовательные и драматические жанры тех же лет, — все равно, перечень героев всегда будет давать более конкретный уровень, чем соответствующая схема отношения местоимений. Так, например, можно выделить сюжетную схему, центрами которой будут «я» и «ты», а отношение между ними будет строиться по схеме доминирования второго центра над первым и зависимости первого от второго. В конкретных текстах конкретных эпох «ты» может интерпретироваться как «возлюбленная», «дева», «Бог», «родина», «народ», «монарх». Однако на определенном — высоком — уровне абстракции между этими сюжетами можно будет установить отношение изоморфизма. Вместе с тем очевидно, что сюжет с участием одних и тех же персонажей, но расположенных, например, не по схеме «я» — «ты», а в относительной связи «я» — «он», значительно видоизменяется.

Приведем еще более ясный пример. Попробуем сравнить две возможные интерпретации системы «я» — «ты»: Я — Иов, ты — Бог — и противоположную (например, у Ломоносова). Очевидно, сколь большие семантические возможности заключены в отношении местоименной схемы к интерпретирующим ее структурам персонажам.

Видимо, значение «быть первым лицом», «быть вторым лицом» или «быть третьим лицом» включает в себя элементарное и одновременно основное определение мест этих лиц в конструкции коллектива. Причем эта формально-грамматическая схема, имеющая в практическом языке значение лишь в определении направленности речи и в ее отношении к говорящему, приобретает особый смысл, лишь только текст становится поэтической моделью мира. Показательно, что чем выше моделирующая роль текста, тем значительнее конструктивная функция местоимений. В сакральном тексте или в лирике «право быть первым лицом» — совершенно определенная характеристика, которая однозначно предопределяет сущность персонажа и его поведение.

Чем отчетливее текст направлен на изображение не «эпизода из жизни», а «сущности жизни», чем отчетливее он имеет установку на изображение не речи действительности, а ее языка, тем весомее в нем роль местоимений.

То, что лирические сюжеты связаны с местоименной структурой данного языка, отчетливо видно, например, при переводе с французского языка на русский стихотворений, содержащих обращение к Богу (французский текст употребляет при этом местоимение «vous», не адекватное ни русскому «вы», ни русскому «ты»). Появление в русских переводах «ты», по сути дела, представляет трансформацию сюжета текста, поскольку допускает такие контексты, которые для «vous» невозможны).

Лексический уровень стиха

Стихотворение состоит из слов. Кажется, нет ничего очевиднее этой истины. И тем не менее, взятая сама по себе, она способна породить известные недоразумения. Слово в стихе — это слово из естественного языка, единица лексики, которую можно найти в словаре. И тем не менее оно оказывается не равно самому себе. И именно сходство, совпадение его со «словарным словом» данного языка делает ощутимым различие между этими — то расходящимися, то сближающимися, но отделенными и сопоставленными — единицами: общеязыковым словом и словом в стихе.

Поэтический текст представляет собой особым образом организованный язык. Язык этот распадается на лексические единицы, и закономерно отождествить их со словами естественного языка, поскольку это самое простое и напрашивающееся членение текста на значимые сегменты. Однако тут же обнаруживаются и некоторые трудности. В качестве текста на некотором языке: русском, эстонском или чешском — стихотворение реализует лишь некоторую часть лексических элементов данного языка. Употребленные слова входят в более обширную систему, которая лишь частично реализуется в данном тексте.

Если мы рассматриваем данный поэтический текст как особым образом организованный язык, то последний будет в нем реализован полностью. То, что представляло часть системы, окажется всей системой¹.

Последнее обстоятельство весьма существенно. Всякий «язык культуры», язык как некоторая моделирующая система претендует на универсальность, стремится покрыть собой весь мир и отождествить себя с миром. Если же какие-либо участки реальности не покрываются этой системой (например, «низкая природа» или «низкая лексика» не входят в мир высокой поэзии классицизма), то, с ее точки зрения, они объявляются «несуществующими».

В результате складывается характеризующая данную культуру система языков-моделей, которые находятся между собой в отношении изоморфизма (подобия), взаимно уподобляясь друг другу как разные модели единого объекта — всего мира.

В этом смысле стихотворение как целостный язык подобно всему естественному языку, а не его части. Уже тот факт, что количество слов этого языка исчисляется десятками или сотнями, а не сотнями тысяч, меняет весомость слова как значимого сегмента текста. Слово в поэзии «крупнее» этого же слова в общеязыковом тексте. Нетрудно заметить, что, чем лапидарнее текст, тем весомее слово, тем большую часть данного универсума оно обозначает.

¹ Мы сознательно несколько упрощаем вопрос. На самом деле текст стихотворения можно представить как реализацию ряда (иерархии) языков: «русский язык», «русский литературный язык данной эпохи», «творчество данного поэта», «поэтический цикл как целостная система», «стихотворение как замкнутый в себе поэтический мир». По отношению к каждой из этих систем текст будет выступать как разная степень реализации, будет меняться и его относительная «величина» на фоне системы.

Составив словарь того или иного стихотворения, мы получаем — пусть грубые и приблизительные — контуры того, что составляет мир, с точки зрения этого поэта.

Кюхельбекер употребил в «драматической шутке» «Шекспировы духи» выражение:

Пас стада главы моей...

Пушкин пометил в скобках: «вшей?» (XIII, 248).

Почему Кюхельбекер не заметил комического эффекта этого стиха, а Пушкину он бросился в глаза? Дело в том, что «вшей» не было ни в поэтическом мире Кюхельбекера, ни в той «высшей реальности», которая была для него единственно подлинной реальностью. Они не входили в его модель мира, присутствуя как нечто внесистемное и не существующее в высшем смысле.

Лексика поэзии Пушкина, при всей приблизительности этого критерия, строит иную структуру мира:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают...
(«Евгений Онегин»)

Поэтому совершенно однозначные в системе Кюхельбекера стихи для Пушкина начинают звучать как двусмысленные.

Таким образом, словарь данного поэтического текста будет представлять, в первом приближении, его универсум, а составляющие его слова — заполнение этого универсума. Отношение между ними воспринимается как структура мира.

Поэтический мир имеет, таким образом, не только свой список слов, но и свою систему синонимов и антонимов. Так, в одних текстах «любовь» может выступать как синоним «жизни», в других — «смерти». «День» и «ночь», «жизнь» и «смерть» могут в поэтическом тексте быть синонимами. Напротив того, одно и то же слово может быть в поэзии не равно самому себе или даже оказываться собственным антонимом.

Жизнь — это место, где жить нельзя...
(М. Цветаева. «Поэма конца»)

Дом — так мало домашний...
(М. Цветаева. «Дом»)

Но эти же самые слова, получая в поэтической структуре особый смысл, сохраняют и свое словарное значение. Конфликт, напряжение между этими двумя типами значений тем более ощутимы, что в тексте они выражены одним и тем же знаком — данным словом.

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(В. Маяковский)

Словарь стихотворения

я	карта	косые	смазать	сразу	из	а
вы	будни	жестяная	плеснуть		на	
	краска	новые	показать			
	стакан	водосточная	прочесть			
	блюдо		сыграть			
	студень		мочь			
	скулы					
	океан					
	чешуя					
	рыба					
	зов					
	губы					
	ноктюрн					
	флейта					
	труба					

Прежде всего бросается в глаза номинативный характер словаря: мир текста определяется предметами. Вся именная лексика стихотворения легко членится на две группы: в одну войдут слова со значениями яркости, необычности и необыденности (краска, океан, флейта, иоктюрн); в другую — бытовая, вещная, обиходная лексика (блюдо студня, чешуя жестяной рыбы, водосточные трубы). За каждой из этих групп стоит традиционное осмысленное в свете литературной антитезы: «поэтическое — непозэтическое». А поскольку тексту сразу же задана оппозиция «я — вы», то сама собой напрашивается интерпретация этого противопоставления:

я	—	вы
поэзия		быт
яркость		пошлость

Но текст Маяковского не только вызывает в памяти такую систему организации «мира слов» этого текста, но и опровергает ее.

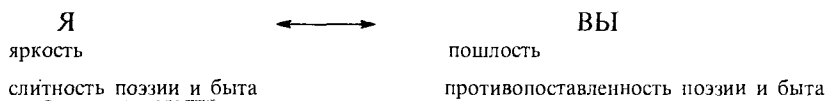
Во-первых, вся система глаголов, играющая в поэтической картине роль связок между именами-понятиями, указывает не на отгороженность «быто-

вого» и «поэтического» полей значений, а на их слитость: это глаголы контакта: «прочсть», «показать» — или художественного действия: «сыграть». И они раскрывают для «я» поэтические значения не вне, а в толще бытовых значений. «Океан» как символ поэзии найден в студне, а в чешуе жестяной рыбы прочтаны «зовы новых губ» (поэтизм «зовы» и не допускающий вещественной конкретизации эпитет «новый» заставляют воспринимать «губы» как обобщенно-поэтический символ).

Наконец, сам этот быт имеет характерный признак: это не просто слова, обозначающие предметы. Это предметы, которые не упоминаются в традиционной поэзии, но составляют обычный мир другого искусства — живописи. Лексикон стихотворения в его бытовой части — это инвентарь натюрморта, и даже более конкретно — натюрморта сезанновской школы. Не случайно быт соединяется с чисто живописными глаголами: «смазать», «плеснуть краску». Обыденный, то есть действительный мир, — это мир прозы, реальности и живописи, а условный и ложный — традиционной поэзии.

Поэтическая модель мира, которую строит «я», отталкиваясь от всяческих «вы», — это семантическая система, к которой «студень» и «океан» — синонимы, а противопоставление «поэзия — прозаический быт» снято.

Возникает такая схема организации смысловых единиц текста:



Таким образом, у Маяковского семантическая организация текста на лексическом уровне строится как конфликт между системой организации смысловых единиц в данной индивидуальной структуре текста и семантической структурой слов в естественном языке, с одной стороны, и в традиционных поэтических моделях — с другой¹.

Понятие параллелизма

Рассматривая роль повтора, имеет смысл остановиться на понятии параллелизма. Оно неоднократно рассматривалось в связи с принципами поэтики. На диалектическую природу параллелизма в искусстве указал еще А. Н. Веселовский: «Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия»². Таким образом, в параллелизме подчеркивается, в отличие от тождества и полной раздельности, состояние аналогичности. Новейший исследователь Р. Аустерлинтс опреде-

¹ Ср.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 195—197.

² Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 125.

ляет параллелизм следующим образом: «Два сегмента (стиха) могут считаться параллельными, если они тождественны, за исключением какой-либо их части, занимающей в обоих сегментах относительно ту же позицию». И далее: «Параллелизм можно рассматривать как неполный повтор»¹.

Отмеченные свойства параллелизма можно определить следующим образом: параллелизм представляет собой двучлен, где одна его часть познается через вторую, которая выступает в отношении первой как аналог: она не тождественна ей, но и не отделена от нее, находится в состоянии аналогии — имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене. Помня, что первый и второй члены не идентичны, мы приравниваем их в каком-либо определенном отношении и судим о первом по свойствам и поведению второго члена параллели. Таков, например, параллелизм:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, братец, ко сестрице в гости...

Здесь устанавливается аналогия между действиями солнца и брата («взойди, взойди» — «приди, приди»), а образ солнца выступает как аналог на-полнения понятия «братец». Солнце воспринимается как нечто известное — понятие «братец» моделируется по аналогии с ним.

Однако имеет место и другой, более сложный случай параллелизма, когда обе части двучлена взаимно моделируют друг друга, выделяя в каждой из них нечто аналогичное другой:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...
(А. Пушкин. «Художнику», 1836)

Краткие прилагательные «грустен» и «весел» находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не дает возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на существование в сознании автора двух различных, не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия «грустен» и «весел» составляют взаимосоотнесенную сложную структуру.

Там, где мы имеем дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью возникают отношения тропа, ибо так называемое переносное значение и есть установление аналогии между двумя понятиями. Так рождается та «образность», которая традиционно считается основным свойством поэзии, но которая, как мы видим, представляет собой лишь проявление более общей закономерности в сравнительно ограниченной сфере. На самом деле следовало бы сказать, что поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определенную смысловую нагрузку.

¹ Austerlitz P. Parallelismus // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. С. 439, 440.

Сказанное приводит к выводу еще об одном существенном отличии структуры художественной от нехудожественной. Язык обладает высокой избыточностью. Одни и те же значения могут в нем выражаться многими способами. В структуре художественного текста избыточность падает. Причина этого явления — в том, что хотя для языка с точки зрения передачи определенного содержания, по сути дела, все равно, какова, например, звуковая форма данного слова, в искусстве сама эта звуковая форма слова неизбежно оказывается в состоянии параллелизма со звучанием другого слова, в результате чего между ними устанавливается отношение аналогии.

Избыточность языка — полезное и необходимое его свойство. Оно, в частности, обеспечивает устойчивость языка по отношению к ошибкам, произвольному, субъективному восприятию. Падение избыточности в поэзии приводит к тому, что адекватность восприятия никогда не бывает здесь столь безусловной, как в языке. Зато поэтическая структура оказывается несравненно более высоко насыщенной семантически и приспособленной к передаче таких сложных смысловых структур, которые обычным языком вообще не передаваемы.

Система связей, существующих между всеми элементами и уровнями элементов, придает художественному произведению известную самостоятельность после своего создания и позволяет ему вести себя не как простая знаковая система, а сложная саморазвивающаяся структура, значительно обгоняя все известные из до сих пор созданных человеком систем с обратной связью и приближаясь в определенном отношении к живым организмам: художественное произведение находится в обратных связях со средой и видоизменяется под ее влиянием. И если еще античные диалектики знали, что одной реки нельзя перейти дважды, то современных диалектиков не поставит в тупик утверждение, что мы сейчас держим в руках «не того» «Евгения Онегина», которого знали его первые читатели и сам автор. Те внетекстовые структуры пушкинской поры, в отношении к которым живет текст, невозстановимы. Для их восстановления надо не только знать все известное Пушкину (историк может и должен приблизиться к этому знанию в основных структурных моментах эпохи, но, к сожалению, не может надеяться восстановить все пересечения общих структур в конкретных явлениях тех лет), но и забыть все, Пушкину неизвестное, однако составляющее основу художественного восприятия нашей эпохи. Задачу эту можно считать невыполнимой.

Будучи включено, как и сознание воспринимающего субъекта, в объективный ход истории, художественное произведение живет жизнью истории. Поэтому, утраченное как живое читательское чувство, пушкинское восприятие «Евгения Онегина» вполне поддается исследовательскому реконструированию. Читая Пушкина, мы не можем забыть исторических и литературных событий последующих эпох, но вполне сможем сконструировать сознание, которому эти события неизвестны. Конечно, это будет приближительная модель.

Художественное произведение находится в обратной связи со своим потребителем, и с этим, видимо, связаны такие черты искусства, как его исклю-

чительная долговечность и способность разным потребителям в различные эпохи (а также одновременно разным потребителям) давать разную информацию, — разумеется, в определенных пределах.

Стих как единство

Рифма — граница стиха. А. Ахматова в одном из стихотворений назвала рифмы «сигнальными звоночками», имея в виду звонок, который при печатанье на пишущей машинке отмечает конец строчки. Отмеченность границы роднит стих со словом, а паузу в конце стиха — со словоразделом.

Среди основных конструктивных принципов поэтического текста следует указать на следующее противоречие. Каждый значимый элемент стремится выступать в качестве знака, имеющего самостоятельное значение. И текстовое целое предстает как некоторая фраза, синтагматическая цепь единой конструкции. Одновременно этот же элемент имеет тенденцию выступать лишь как часть знака, а целое приобретает признаки единого знака, имеющего общее и нерасчленимое значение.

Если в первом смысле мы можем сказать, что каждая фонема в стихе ведет себя как слово, то во втором мы можем стих, а затем строфу и, наконец, весь текст рассматривать как особым образом построенные слова. В этом смысле стих — особое окказиональное слово, имеющее единое и нерасчленимое содержание. Отношение его к другим стихам — синтагматическое при повествовательной структуре и парадигматическое во всех случаях стихового параллелизма.

Единство стиха проявляется на метрическом, интонационном, синтаксическом и смысловом уровнях. Оно может дополняться единством фонологической организации, которая часто образует внутри стиха прочные локальные связи.

Семантическое единство стиха проявляется в том, что Ю. Н. Тынянов называл «теснотой стихового ряда». Лексическое значение слов внутри стиха индуцирует в соседних словах сверхзначения, невозможные вне данного стихового контекста, что часто приводит к выделению доминирующих в стихе смысловых центров, с одной стороны, и слов, сведенных на положение связок и частиц префиксально-суффиксального характера, — с другой.

То, что стих — это одновременно и последовательность слов и слово, значение которого отнюдь не равно механической сумме значений его компонентов (поскольку синтагматика значений отдельных знаков и построение значения знака из функционально различных ингредиентов — операции совершенно различные), придает стиху двойной характер. Мы сталкиваемся с тем чрезвычайно существенным для всякого искусства случаем, когда один и тот же текст принципиально допускает более чем одну интерпретацию, интерпретация модели на более конкретном уровне дает не однозначную перекодировку, а некоторое множество взаимно эквивалентных значений.

Стих сохраняет всю семантику, которая присуща этому тексту как нехудожественному сообщению, и одновременно приобретает интегрированное сверхзначение. Напряжение между этими значениями и создает специфическое для поэзии отношение текста к смыслу.

Возьмем ли мы строчку П. Васильева: «Пахучие поля полыни» или М. Дудина: «Рубины вешать на рябины», мы убеждаемся, что ритмико-фонологическое единство стиха создает и нерасчлененность его смыслового единства.

Расхождение между общеязыковым и интегральным значениями стиха может быть нулевым в двух предельных случаях: при полном приравнивании значения стиха его прозаическому пересказу, то есть при предельной прозаизации стиха, и при полном разрушении общеязыковой семантики — при создании поэзии глоссолатинического типа. Но, во-первых, оба эти предельных случая возможны лишь как исключения на фоне поэтической культуры обычного типа, как ее отрицание в ту или иную сторону, но невозможны в качестве самостоятельной системы построения поэтических значений. Во-вторых, отношение двух систем, даже если одна из них представлена пустым классом, не тождественна в структурном отношении прозе, не соотносительна с поэзией.

Единство стиха как семантического целого создается на нескольких структурных уровнях. При этом мы можем отметить действие тенденции сначала к максимальной реализации всех системных запретов, а затем — к их ослаблению, создающему дополнительные смысловые возможности.

Первоначальное вычленение стиха как единого и основного признака поэзии подразумевало обязательное наличие единства метрико-ритмического, синтаксического и интонационного рядов. Наличие изоколов и фонологических повторов рассматривалось на начальной стадии истории русского стиха послеломоносовой формации как факультативный признак. Так, изоколы были свойственны риторической поэзии, но отнюдь не являлись признаком всякой.

В этот период «быть стихом» означало и определенную ритмическую структуру, которая тяготела к унификации (один метр должен был победить и сделаться как бы символом стиха вообще; для русского стиха исторически им стал четырехстопный ямб), и определенную — «поэтическую» — интонацию, которая реализовывалась и через особый декламационный стиль, и через особую систему «высокой» орфоэпической нормы. Поскольку поэзия мыслилась в качестве особого языка — в XVIII в. выражение «язык богов» было общим местом для ее определения¹, — именно нетождественность каждодневной речи воспринималась как сигнал принадлежности текста к поэзии.

¹ Ср. эпиграмму П. А. Вяземского на С. Боброва:

Нет спору, что Бибрис богов языком пел;
Из смертных бо никто его не разумел.

Следует помнить, что эпиграмма написана в период, когда от поэзии начинают требовать понятности, обращения к разговорному языку и выражение «язык богов» начинает звучать иронически.

В этом случае основные текстовые значения определялись признаком: «принадлежность к поэзии» или «непринадлежность к поэзии». Внутренней дифференциации в пределах стиха эти категории еще не знали¹.

В дальнейшем обнаруживаются возможности расхождения законченности метрической и незаконченности синтаксической единицы («перенос»); поэтическая интонация расклонялась на ритмическую и лексическую интонации (интонацию, определяемую расположением просодических элементов, и интонацию, связанную со строем лексики), и обнаружился возможный конфликт между ними. Так, например, в шуточном стихотворении А. К. Толстого «Вонзил кинжал убийца нечестивый...» возникает комический конфликт между балладной интонацией ритма и разговорно-бытовой — его лексического заполнения.

Через плечо дадут вам Станислава
 Другим в пример.
 Я дать совет властям имею право:
 Я камергер!
 Хотите дочь мою просватать Дуню?
 А я за то
 Кредитными билетами отелюню
 Вам тысяч сто.

В «Элегии» А. Введенского² возникает конфликт между мажорным строением ритмики, отчетливо вызывающим в сознании читателя «Бородино» Лермонтова, и трагической интонацией на уровне лексики, перебиваемой снижено-бытовыми элементами, которые в данном контексте могли бы звучать комически.

Только тогда тот или иной структурный пласт перестал автоматически связываться с понятием стиха и смог присутствовать в одном из двух видов — реализации и нереализации, — он сделался носителем самостоятельных художественных значений. Полное совпадение всех элементов, как это было и в отношении проблемы «метр — ритм», перешло на уровень идеализованной структуры, в отношении к которой воспринимается реальный текст.

Одновременно протекал и другой процесс. Мы говорили о том, что движение стиха подчиняется закону введения максимальных ограничений и последующего их «расшатывания».

¹ Это компенсировалось наличием развитой системы дифференциаций в сверхстиховых структурах, в первую очередь в системе жанров. В дальнейшем жанровое разнообразие теряет значение, а разнообразие внутристриховой интонации возрастает.

² Приводим первую строфу:

Осматривая гор вершины,
 их бесконечные аршины,
 вином налитые кувшины,
 весь мир, как снег прекрасный,
 я видел темные потоки,
 я видел бури взор жестокий,
 и ветер мирный и высокий,
 и смерти час напрасный.

Однако необходимо подчеркнуть, что это справедливо только по отношению к искусственно изолированным структурным уровням (например, «развитие ритмики русского стиха», «история поэтического стиля» и др.). В реальном же движении текстов максимальное «расшатывание» запретов на одном уровне сопровождается максимальным соблюдением их на другом. Обязательные признаки переходят в факультативные, и кажется, что любые нормативные правила отменены. Но одновременно факультативные признаки возводятся в ранг обязательных. Так, например, в поэтической культуре XX в. высокая степень организованности фонологического уровня стала для определенных поэтических школ — и именно для тех, которые допускали предельную свободу ритмического рисунка, — обязательной. В равной мере романтики сняли все, как им казалось, запреты на жанры, язык, «высокое» и «низкое», но ввели новые запреты на неиндивидуальное, пошлое, традиционное на уровне содержания и языка.

Строфа как единство

Если *стих* и *весь текст* — обязательные типы членения поэтического произведения¹, то разделение на строфы факультативно. Оно параллельно делению прозаического текста на абзацы и главы и часто сопутствует внесению в поэзию принципа повествовательности.

В тексте, разбитом на строфы, строфы так относятся к стихам, как стихи к словам. В этом смысле можно сказать, что строфы складываются в семантические единства, как «слова». Это очень заметно, например, в «Евгении Онегине», где каждая строфа имеет свое интегрированное значение, свой композиционно определенный смысловой центр (семантический «корень» строфы) — первое четырехстишие и «суффиксальные» и синтагматико-«флективные» значения, сосредоточенные в последующих стихах.

То, что определенный процент строф дает нарушение этой инерции, равно как и расхождение между строфической и синтаксической структурами, строфической и лексической интонациями и пр., нас уже не удивит. Мы помним, что именно эта свобода употребления или неупотребления каждого из этих структурных элементов определяет его художественную значимость.

Самый простой вид строфы — двустишие. В этом проявляется один из основных законов рифмы — бинарность². Дело здесь не только в количественной неразвернутости строфы, а в ее структурной элементарности. Стихи,

¹ В качестве обязательных сегментов поэтического текста можно назвать еще *слово* и *сублексические элементы* (фонемы, морфемы, слоги). Однако они имеют производный характер. Членение на слова производно от условия, что перед ними — текст на некотором языке, а на самостоятельно значимые сублексические единицы — от презумпции, что это текст поэтический.

² *Бинарность* — двучленность. Принцип бинарности лежит в основе структурного подхода.

входящие в строфу, структурно равноценны и не складываются в иерархию по признаку значимости:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
(А. Пушкин. «Черная шаль»)

Правда, и в пределах двустишия может проявляться тенденция доминирования одного (как правило, первого) стиха над другим:

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провели...
(А. Пушкин. Черновой набросок
к «Братьям-разбойникам» — IV, 373)

Но только в усложненных видах строфы складывается определенная значимая и последовательно реализуемая иерархия доминантных и подчиненных стихов.

Так, строфа в «Осени» Е. Баратынского складывается по отчетливой логической схеме: тезис — 4 стиха, антитеза — 4 стиха, синтез — 2 стиха. Но внутри каждого из четырехстиший семантически доминируют нечетные стихи с мужскими рифмами, а синтез составлен из двух заканчивающихся мужскими рифмами строк, которые на этом фоне выглядят как нераспространенные, лапидарные, что обеспечивает им интонацию вывода, сентенции.

Но если бы негодованья крик,
Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник
Вполне торжественный и дикой, —
Костями бы среди своих забав
Содроглась ветреная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его на век,
И заживо б в нем умер человек!

Однако на эту устойчиво проходящую через все шестнадцать строф текста тенденцию наслаиваются разнообразные отклонения, только благодаря которым она и превращается из мертвой логической схемы в живое явление художественной структуры. В первом четырехстишии четные стихи в полном смысле слова дополняют нечетные, их можно опустить и без разрушения смысла.

Но если бы негодованья крик
Из глубины сердечныя возник...

Они являются семантическими параллелями нечетных стихов. Но тем более выделяется их стилистическое своеобразие. Доминирующие в смысловом отношении стихи выдержаны в пределах нормы высокой лексики XVIII в. Их семантические дубли дают романтическую высокую лексику, в пределах

которой «торжественный» и «дикой» — синонимы и могут сочетаться как однородные члены, а «негодованья крик» трансформируется в «воплъ тоски великой».

Отношение первого стиха к третьему определяется нормами логико-синтаксических связей.

Второе четверостишие построено иначе. Главные члены предложения размещены и в четных и в нечетных стихах, и каждая из двух частей этой части строфы представляет собой синтаксическое и смысловое единство. Зато между собой обе эти части находятся в отношении смыслового параллелизма. Седьмой и восьмой стихи повторяют общую мысль пятого и шестого. Однако и здесь повтор лишь активизирует различие: в первом случае нарочито сгущены поэтические штампы («содрогнуться костями», «среди забав», «ветренная младость»). Вторая часть дает невозможную для норм романтической поэтики натуралистическую картину, поскольку она не только ужасна, но и обыденна. Эта перекодировка романтического штампа в картину ребенка, который с плачем выронил игрушку, потому что *уже умер заживо*, порождала особый смысловой эффект именно соположением этих стилистических рядов.

На грани восьмого и девятого стихов — новый конфликт. Формально синтаксически предложение не заканчивается в конце восьмого стиха, последние два стиха представляют собой продолжение предложения в синтаксическом отношении, а по смыслу относятся к образу плачущего ребенка. Это подчеркнуто тем, что на границу восьмого и девятого стихов приходится перенос, единственный в строфе и вообще редкий в тексте.

И тем не менее инерция строфического построения столь велика, что последние стихи воспринимаются как сентенция, синтез строфы, а не окончание одной из ее картин. Играет, конечно, роль и то, что эти два стиха включаются в ряд с предшествующими (первые два) и последующими синтетическими двестишиями:

Язвительный, неотразимый стыд
 Души твоей обманов и обид!

Один с тоской, которой смертный стон
 Едва твоей гордыней задушен.

Садись один и тризну соверши
 По радостям земным твоей души!

Многочисленные пересечения реализаций и нереализаций структурных систем разных уровней образуют строфу как целостный, единый знак некоторого нерасчлененного содержания.

Но если такова строфа по отношению к составляющим ее стихам, то в отношении к целостному единству текста — она лишь компонент. Так, в «Осени» Баратынского строфы входят в единое построение текста, подчиняющееся той же логической схеме: тезис — антитеза — синтез. Тезис утверждает плодотворность труда, приложенного к природе, антитеза — бесплодность труда поэта, труда, обращенного к человечеству. Возникает противо-

поставление радостной и умиротворенной осени в природе и бесплодной «осени дней» поэта. Синтез снимает это противоречие в утверждении трагедии как космического закона, причем с неслыханной в эпоху романтизма смелостью Баратынский утверждает не только равнодушие природы, но и пошлость ее даже в таких высших, святых для романтика проявлениях, как буря, ураган или космическая катастрофа:

Вот буйственно несется ураган,
 И лес подьметлет говор шумной,
 И пенится, и ходит океан,
 И в берег бьет волной безумной;
 Так иногда толпы ленивый ум
 Из усыпления выводит
 Глас, пошлый глас, вешатель общих дум,
 И звучный отзыв в ней находит,
 Но не найдет отзыва тот глагол,
 Что страстное земное превзошел.

Плодотворность деятельности, способность обрести отзыв, то есть в конечном итоге способность к контакту, присуща лишь пошлому миру. Возникает сложная семантическая структура, в которой одно и то же свойство поэта — невозможность полного самовыражения — оказывается и глубочайшим пороком, и высоким достижением.

В эту целостную смысловую структуру строфа входит лишь как элемент. Семантика стихотворения связывается и с последовательностью строф как смысловых единств, и с интегральным построением единого текста-знака, которому соответствует некоторое нерасторжимое единство содержания.

Строфа представляет собой конструкцию, построенную на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц. Имея определенный механизм, как и всякий другой уровень стиха, строфа есть смысловая конструкция.

Мы уже говорили об особой семантической роли (рифмы). Однако не следует забывать, что рифмующееся слово, при всей его значимости в стихе, не существует в реальной поэтической ткани вне стиха. Таким образом, все, что мы говорили о сопоставлении и противопоставлении понятий в рифме, по сути дела, должно быть перенесено на соотношение структурной пары: два стиха, соединенных рифмой. Это дает нам элементарную форму строфы.

Если каждый стих представляет собой некую интеграцию смыслов, семантическое целое, то строфа — со-противопоставление этих элементарных семантических единиц стиха и создание более высокого уровня знаковой структуры.

Сын не забыл родную мать:
 Сын воротился умирать.
 (А. Блок. «Сын и мать»)

Если рассматривать только те смысловые связи, которые возникают в этом двустишии, то необходимо отметить семантическую структуру, возникающую

именно от сочетания этих стихов и отсутствующую в каждом из них в отдельности.

Одинаковая интонация — метрическая и синтаксическая — поддерживается парной рифмой (напомним, что такого типа строфа встречается в этом стихотворении лишь в зачине и концовке, что делает ее особенно выразительной). Однако смысловая параллельность стихов более всего подчеркнута лексически. Анафора «сын» сочетается с изосемантическими комплексами: «не забыл родную мать» и «воротился». Такой вид стихов делает их почти тождественными по содержанию. Но тем более выступает семантическая значимость глагола «умирать». Однако «умирать» — не существует само по себе: оно — часть стиха «Сын воротился умирать». Семантика глагола «умирать» распространяется по стиху в направлении, обратном чтению, и превращает весь стих в антитезу первому. Все это нам уже в достаточной мере знакомо. Новое — то, что привлекает внимание, — это особая семантическая природа рифмы. Если взять в качестве рифмы концевые слова стихов «мать» — «умирать», то легко убедиться, что смысловой соотносительности здесь нет вообще. Кажется, что то, что мы говорили о рифме, в данном случае не оправдывается. Но рассмотрим смысловые группы, составляющие каждый стих:

Сын + не забыл родную мать:
Сын + воротился умирать.

Если мы обратим внимание на обе вторые группы, то обнаружим все свойства рифмы. А каждая из этих групп образует со словом «сын» особое смысловое сочетание. Таким образом, рифма — средство семантического соотношения не столько конечных слов, сколько стихов в целом.

Естественно, что простая строфическая структура соответствует лишь элементарному знаковому построению.

Поскольку характер связи между словами внутри стиха и между стихами различен, мы можем говорить о той стиховой специфике, которая образуется отношением интегрирующих внутрстиховых связей и реляционных межстиховых. Мы можем изменить это положение, введя внутреннюю рифму и тем самым по реляционному принципу как бы приравнивая полустихия к стихам и увеличивая количество связей межстихового типа. Тот же эффект достигается при укорачивании метрической протяженности стиха. И напротив, при метрическом наращивании стиха относительная насыщенность межстиховыми связями падает.

Противопоставление двух видов сверхязыковых связей в стиховом тексте — интегрирующих и реляционных — весьма условно. С одной стороны, это лишь разные аспекты одного и того же процесса, и одно и то же стиховое явление в отношении к разным единицам может поворачиваться то интегрирующими, то реляционными своими связями. С другой стороны, оба эти вида взаимно альтернативны и, следовательно, образуют определенное разнообразие связей, и в то же время оба они вместе альтернативны языковым связям, поскольку образуют семантику по иному, синтетическому принципу

и не разложимы на механическую сумму значимых единиц. В силу того что этот ряд значений не отменяет значений языковых, а сосуществует с ними, образуя взаимно-соотнесенную пару, и здесь мы имеем дело с нарастанием разнообразия. Если мы условно определим внутристриховые связи как связи внутри синтагмы, то можем отметить, что двустишие отличается от всех других форм строфы наибольшей синтаксической лапидарностью. Не случайно оно в стихотворении часто играет роль концовки. Таково оно и в процитированном отрывке стихотворения «Сын и мать». Семантическая интеграция стиха в определенной степени подразумевает его синтаксическую законченность. Стих, извлеченный из поэтической конструкции, представляет собой чаще всего определенную смысловую и синтаксическую завершенность. Поэтому типичный стих двустишия не может быть особенно кратким по протяженности. Перенос встречается здесь как исключение и только в том случае, если двустишия составляют связанное между собой повествование:

(Всю эту местность вода понимает,
Так что деревня весною всплывает,

Словно Венеция). Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.

(Н. Некрасов)

В первой части стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», в которой строфическое деление на двустишия проведено особенно четко, на 35 строф — два переноса внутри строфы и четыре, еще более подчеркнутых, из строфы в строфу. Однако в данном случае мы явно имеем дело с вторичным явлением, с сознательной деформацией структурной нормы. В «Черной шали» Пушкина на 16 строф — ни одного переноса.

Усложнение интегрируемой мысли приводит к тому, что она не может быть выражена в пределах стиха. Каждый из стихов двустишия получает продолжение в виде добавочного стиха, который, в свою очередь, связывается с последующим рифмовкой. Возникает четверостишие. То, что второй и четвертый стихи представляют собой чаще всего развитие первого и третьего, позволяет сократить протяженность стиха и связать сопоставляемую пару не двумя, а четырьмя рифмами, что резко увеличивает относительный вес реляционных связей.

Строфическое членение текста повторяет на более высоком уровне внутристриховые отношения. Подобно тому как возникновение стиха порождает два рода связей: внутристриховые и межстиховые, возникновение строфы порождает внутрстрофические и межстрофические связи. Природа их неодинакова. Межстрофические связи повторяют на другом уровне семантические со-противопоставления между стихами, внутрстрофические — определяют возникновение внутри строфы определенных интеграционных связей между ее стихами, параллельных отношению слов в стихе.

Такой взгляд подтверждается любопытной деталью в истории поэзии. Возникновение строфы более сложной, чем двустишие, сопровождалось во многих национальных культурах (в устной поэзии, а под ее влиянием — и

в письменной) выделением рефрена. Так, например, произошло, по свидетельству Ибн Халдуна, при превращении классической арабской касыды в простонародную заждадь. В заждади рефрен (припев) становится и запевом. С него начинается стихотворение. В дальнейшем он повторяется после каждой трехстишной строфы — монорима, каждый раз получая некоторый смысловой оттенок¹. Рефрен — не самостоятельная структурная единица, стоящая между двумя строфами: он всегда относится к строфе, после которой идет. Это подтверждается и тем, что, например, в старой провансальской балладе рефрен соединялся общей рифмой с последним стихом строфы. Если рассматривать строфу как гомоморфную (подобную) стиху — рефрен уподобляется рифме.

Повторяемость рефрена играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а с другой — разные строфы оказываются со-противопоставленными, взаимопроектируются друг на друга, образуя сложное семантическое целое. Строфа выступает на высшем уровне в функции стиха, а рефрен — в роли рифмы. Одновременно, как мы уже отметили, возникают интеграционные связи внутри строфы, которые имеют определенный семантический смысл. Приведем в качестве примера такой, казалось бы, чисто мелодический, «музыкальный» случай строфической конструкции, как строфическая интонация.

Разделение обширного повествовательного поэтического текста на постоянные строфические единицы, тем более на сложные строфы (октавы, «онегинская строфа»), создает определенную инерцию интонации, что, казалось бы, уменьшает удельный вес смыслового начала и увеличивает — музыкального, — если их можно в стихе противопоставлять. Но странный на первый взгляд парадокс: именно эти, с константной интонацией, строфические структуры оказываются наиболее удобными для речевых, нарочито «немузыкальных» жанров. Пушкин не прибегает к строфам подобного типа в романтических поэмах, но избирает их для «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», Лермонтов обратился к ним в «Сашке» и «Сказке для детей». Это, видимо, не случайно: монотонность строфической интонации служит фоном, на котором выделяется совершенно необычное для поэзии обилие прозаических интонаций, возникающих из-за разнообразия синтаксических структур². Говорные интонации получают антитезу в строфических и ощущаются поэтому резче, чем в обычной речи, — парадоксальное явление, хорошо знакомое каждому, кто читал хотя бы «Евгения Онегина». Оживленная непринужденность («болтовня», по определению Пушкина) поэтической речи ощущается здесь очень резко. Но если на лексике и синтаксических структурах пушкинского романа построить повесть, она будет звучать по фактуре языка скорее литературно. Эффект необычной «разговорности» будет утрачен.

¹ *Заждадь* — испано-арабская народная баллада. О природе заждади см.: *Лидаль Р. М.* Избр. произведения. М., 1961. С. 469—471. *Касыда* — торжественное хвалебное стихотворение в классической арабской и персидской поэзии. В первом двустихии (бейте) — парная рифма, остальные стихи рифмуются монорифмой через строчку.

² См.: *Винокур Г. О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.

Проблема поэтического сюжета

Проблема сюжетосложения в полном ее объеме не может быть рассмотрена в пределах настоящей книги, поскольку общие законы построения сюжета касаются как поэзии, так и прозы и, более того, проявляются в последней с значительно большей яркостью и последовательностью. Кроме того, сюжет в прозе и сюжет в поэзии — не одно и то же. Поэзия и проза не отгорожены непроходимой гранью, и в силу целого ряда обстоятельств прозаическая структура может оказывать на поэтические произведения в определенные периоды очень большое воздействие. Влияние это особенно сильно сказывается в области сюжета. Проникновение в поэзию типично очеркового, романического или новеллистического сюжета — факт, хорошо известный в истории поэзии. Решение возникающих в связи с этим теоретических вопросов потребовало бы слишком серьезных экскурсов в теорию прозы. Поэтому мы рассмотрим только те аспекты сюжета, которые специфичны для поэзии.

Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщенности, чем сюжеты прозы. Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману. Поэтому исследования, использующие лирику как обычный документальный материал для реконструкции биографии (этим грешит даже замечательная монография А. Н. Веселовского о Жуковском), воссоздают не реальный, а мифологизированный образ поэта. Факты жизни могут стать сюжетом поэзии, только определенным образом трансформировавшись.

Приведем один пример. Если бы мы не знали обстоятельства ссылки Пушкина на юг, а руководствовались бы только материалами, которые дает его поэзия, то у нас возникнут сомнения: а был ли Пушкин сослан? Дело в том, что в стихах южного периода ссылка почти не фигурирует, зато многократно упоминается бегство, добровольное изгнание:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края...
(«Погасло дневное светило...»)

Изгнанник самовольный,
И светом и собой и жизнью недовольный...
(«К Овидию»)

Ср. в явно автобиографических стихах «Кавказского пленника»:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Между тем Пушкин гордился своей ссылкой и не случайно назвал ее в ряду тех событий своей жизни, которые он может с гордостью сравнить с тюремным заточением В. Ф. Раевского:

...гонимьем
Я стал известен меж людей...
(«В. Ф. Раевскому»)

Видеть в этом образе — образе беглеца, добровольного изгнанника — лишь цензурную замену фигуры ссыльного нет достаточных оснований. Ведь упоминает же Пушкин в других стихотворениях и «остракизм», и «изгнание», а в некоторых и «решетку», и «клетку».

Для того чтобы понять смысл трансформации образа ссыльного в беглеца, необходимо остановиться на том типовом романтическом «мифе», который определил рождение сюжетов этого типа. *Миф Просвещения*

Высокая сатира Просвещения создала сюжет, обобщивший целый комплекс социально-философских идей эпохи до уровня стабильной «мифологической» модели. Мир разделен на две сферы: область рабства, власти предрассудков и денег: «Город», «двор», «Рим» — и край свободы, простоты, труда и естественных, патриархальных нравов: «деревня», «хижина», «родные пенаты». Сюжет состоит в разрыве героя с первым миром и добровольном бегстве во второй. Его разрабатывали и Державин, и Милонов, и Вяземский, и Пушкин¹.

Тексты подобного типа представляют реализацию сюжета «мир рабства — бегство героя — мир свободы». При этом существенно, что «мир рабства» и «мир свободы» даются на одинаковом уровне конкретности: если один — «Рим», то другой — «отеческие Пенаты», если один «Город», то другой — «Деревня». Они противопоставлены друг другу политически и морально, но не степенью конкретности. В стихотворении Радищева место ссылки названо с географической точностью. *Миф Романтизма*

Аналогичный сюжет романтизма строится иначе. Универсум романтической поэзии разделен не на два замкнутых, противопоставленных мира: рабский и свободный, а на замкнутую, неподвижную сферу рабства и вне ее лежащий безграничный и внепространственный мир свободы. Просветительский сюжет — это переход из одного состояния в другое, он имеет исходный и конечный пункты. Романтический сюжет освобождения — это не переход, а уход. Он имеет исходную позицию — и направление вместо конечной точки. Он принципиально открыт, поскольку перемещение из одной зафиксированной точки в другую для романтизма — синоним неподвижности. А

¹ Стихотворение об изгнании в поэзии XVIII в. лишь одно — «Ты хочешь знать, кто я, что я, куда я еду...» Радищева. Сюжет стихотворения складывается следующим образом: дан некоторый тип центрального персонажа:

Не скот, не дерево, не раб, но Человек...

Текст подразумевает, что такой герой несовместим с миром, из которого он изгнан. Измениться он не хочет:

Я тот же, что и был и буду весь мой век...

Для такого героя единственное место в России — «острог илимский».

движение (равнозначное освобождению, отсюда устойчивый романтический сюжет — «изгнание есть освобождение») мыслится лишь как непрерывное перемещение.

Поэтому ссылка без права выезда может трансформироваться в романтическом произведении в «поэтический побег», в «вечное изгнание», в «остракизм», но не может быть изображена, как заключение в Илимск или ссылка в Кишинев или Одессу.

Таким образом, поэтический сюжет подразумевает предельную обобщенность, сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению. В дальнейшем сюжет стихотворения может конкретизироваться, сознательно сближаясь с наиболее непосредственными житейскими ситуациями. Но эти ситуации берутся в подтверждение или в опровержение какой-либо исходной лирической модели, но никогда не вне соотношения с ней.

Стихотворение Пушкина «Она» (1817) кончается: «Я ей не *он*». Ср. также:

«Он» и «она» — баллада моя.
 Не страшно нов я.
 Страшно то,
 что «он» — это я
 и то, что «она» —
 моя.
 (В. Маяковский. «Про это»)

Соотнесенность с традиционно-лирическими схемами порождает в этих случаях разные смысловые эффекты, но она всегда исполнена значения. Способность преобразовывать все обилие жизненных ситуаций в определенный, сравнительно небольшой набор лирических тем — характерная черта поэзии. Сам характер этих наборов зависит от некоторых общих моделей человеческих отношений и трансформации их под воздействием типовых моделей культуры.

Другое отличительное свойство поэтического сюжета — наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов. В определенных случаях с основанием говорят о «рифмах ситуаций». Подобный принцип может проникать и в прозу (повторяемость деталей, ситуаций и положений), как проникает, например, в кинематографию. Но в этих случаях критики, чувствуя проникновение поэтических структурных принципов, говорят о «поэтическом кинематографе» или «непрозаической» структуре сюжета прозы («Симфонии», «Петербург» А. Белого, целый ряд произведений 1920-х гг.).

«Чужое слово» в поэтическом тексте

Отношения текста и системы строятся в поэзии специфическим образом. В обычном языковом контакте получатель сообщения реконструирует текст и дешифрует его с помощью системы кодов данного языка. Однако знание

самого этого языка, а также того, что передаваемый текст принадлежит именно ему, дается слушающему в некоторой исходной конвенции, предшествующей данному коммуникативному акту.

Восприятие поэтического текста строится иначе. Поэтический текст живет в пересекающемся поле многих семантических систем, многих «языков», причем информация о языке¹, на котором ведется сообщение, реконструкция этого языка слушателем, «обучение» слушателя новому для него типу художественного моделирования часто составляют основную информацию текста.

Поэтому, как только воспринимающий поэзию слышит текст, который не укладывается в рамки структурного ожидания, невозможен в пределах данного языка и, следовательно, представляет собой фрагмент другого текста, текста на другом языке, он делает попытку, иногда достаточно произвольную, реконструировать этот язык.

Отношение этих двух идейных, культурных, художественных языков, отношение иногда близости и совместимости, иногда удаленности и несовместимости, становится источником нового типа художественного воздействия на читателя.

Например, широко известно, что критике 1820-х гг. поэма Пушкина «Руслан и Людмила» показалась неприличной. Нам сейчас почти невозможно почувствовать «неприличие» этого произведения. Но так ли уж были щепетильны читатели пушкинской эпохи? Неужели их, читавших и «Опасного соседа», и «Орлеанскую девственницу» Вольтера, и эротические поэмы Парни, и «Душеньку» Богдановича, знавших отнюдь не понаслышке «Искусство любви» Овидия, обнаженную откровенность описаний Петрония или Ювенала, знакомых с Апулеем и Боккаччо, могли всерьез изумить несколько двусмысленных стихов и вольных сцен? Не будем забывать, что поэма Пушкина появилась в подцензурном издании в эпоху, когда нравственность была предписана в не меньшей мере, чем политическая благонадежность. Если бы в тексте действительно имелось что-нибудь оскорбляющее общепринятую благопристойность той эпохи, поэма, бесспорно, была бы задержана цензурой. Неприличие поэмы было иного рода — литературного.

Произведение открывалось стихами:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Это была цитата из Оссиана, отлично известная читателям тех лет. Введение ее было рассчитано на то, что аудитория включится в определенную систему идейно-культурных связей, в заданное — высокое, национально-героическое — переживание текста. Эта система подразумевала определенные ситуации и их допустимые сочетания. Так, героические эпизоды могли сочетаться с

¹ Установление общности проблем многообразия стилистических пластов и полиглотизма см.: *Успенский Б. А.* Проблема стиля в семиотическом освещении // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 237. (Труды по знаковым системам. Т. 4).

элегическими и не могли — с веселыми, эротическими или фантастическими (известно, что Макферсон, составляя свои «Сочинения Оссиана» на основе подлинных текстов бардов, старательно удалял все фантастические эпизоды, поступая при этом так же, как первые немецкие и русские переводчики «Макбета», которые выбрасывали сцены с ведьмами, в то время как фантастика в «Буре» или «Сне в летнюю ночь» никого не смущала — героическое с ней не соединялось). «Оссиановский» ключ к тексту не был случайностью — о нем и дальше напоминали эпизоды (например, Руслан на поле боя), образы или эпитеты.

Однако следующие отрывки текста построены были по системе, которая решительно не объединялась с «оссиановскими» кусками. Включался другой тип художественной организации — шутливая «богатырская» поэма. Он был тоже хорошо известен читателю начиная с последней трети XVIII в. и угадывался («включался») по небольшому набору признаков, например по условным именам, повторявшимся в произведениях Попова, Чулкова и Левшина, или типичному сюжету похищения невесты. Эти два типа художественной организации были взаимно несовместимы. Например, «оссиановский» подразумевал лирическое раздумье и психологизм, а «богатырский» сосредоточивал внимание на сюжете и авантюрно-фантастических эпизодах. Не случайна неудача Карамзина, который бросил поэму об Илье Муромце, не справившись с соединением стиля «богатырской» поэмы, психологизма и иронии.

Но и сочетание несочетаемых структур «оссианизма» и «богатырской» поэмы не исчерпывало конструктивных диссонансов «Руслана и Людмилы». Изящный эротизм в духе Богдановича или Батюшкова (с точки зрения культуры карамзинизма эти два стиля сближались; ср. программное утверждение Карамзина о Богдановиче как родоначальнике «легкой поэзии»), «роскошные» стихи типа:

Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...¹ —

сочетались с натурализмом стихов о петухе, у которого коршун похитил возлюбленную, или «вольтерьянскими» рассуждениями о физических возможностях Черномора или степени платонизма отношений двух главных героев.

Упоминание имени художника Орловского должно включить текст в систему сверхновых и поэтому особенно остро ощущаемых в те годы роман-

¹ «Батюшковскими» эти стихи делает не только структура образа, но и своеобразие ритмики. Стих относится к редкой VI (по терминологии К. Тарановского) ритмической фигуре. В поэме она составляет 3,9% (эта цифра любопытно совпадает с батюшковской — 3,4%, у Жуковского за те же годы — 10,9 и 11,6%; у самого Пушкина в лирике 1817—1818 гг. — 9,1% — цифры по К. Тарановскому). Таким образом, стих резко выделен. Паузой достигается чисто батюшковский прием — в эротической сцене действие внезапно обрывается и внимание переносится на детали эстетизированного антуража, которые тем самым получают значение эвфемизмов («тимпан над головой...», «развалины роскошного убора...»).

тических переживаний. Однако ссылка на баллады Жуковского вызывала в памяти художественный язык романтизма лишь для того, чтобы подвергнуть его грубому осмеянию.

Текст поэмы свободно и с деланной беззаботностью переключался из одной системы в другую, сталкивал их, а читатель не мог найти в своем культурном арсенале единого «языка» для всего текста. Текст говорил многими голосами, и художественный эффект возникал от их соположения, несмотря на кажущуюся несовместимость.

Так раскрывается структурный смысл «чужого слова». Подобно тому как инородное тело, попадая в пересыщенный раствор, вызывает выпадение кристаллов, то есть выявляет собственную структуру растворенного вещества, «чужое слово» своей несовместимостью со структурой текста активизирует эту структуру. В этом смысл тех «сорин», от которых вода становится только чище, по хрестоматийной цитате Л. Толстого. Структура неощутима, пока она не сопоставляется с другой структурой или не нарушается. Эти два средства ее активизации составляют самую жизнь художественного текста.

Впервые проблему «чужого слова» и его художественной функции сделал предметом рассмотрения М. Бахтин¹. В его работах была также отмечена связь между проблемами «чужого слова» и диалогизации художественной речи: «Путем абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем и их отношения диалогизируются»².

Приведенная выше мысль чрезвычайно существенна для таких произведений, как «Евгений Онегин», в которых обилие цитат, литературных, бытовых, идейно-политических и философских отсылок приводит к включению многочисленных контекстов и разрушает монологизм текста.

Сказанное раскрывает еще один существенный конфликт, присущий поэтической структуре. По своему построению как некоторый тип речи лингвистически поэзия тяготеет к монологу. В силу того что любая формальная структура в искусстве имеет тенденцию становиться содержательной, монологизм поэзии приобретает конструктивную значимость, истолковываясь в одних системах как лиризм, в других как лирико-эпическое начало (в зависимости от того, кто принимается в качестве центра поэтического мира).

Однако принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира. Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен.

Было бы слишком просто показать внутреннюю многоязычность текста на примерах пародийной поэзии или же случаях открытого использования поэтом разнообразных интонаций или противоречащих друг другу стилей.

¹ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1929.

² Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 136—146.

Посмотрим, как этот принцип реализуется в творчестве, например, такого принципиально монологического, сознательно замыкающегося в пределах тщательно создаваемого поэтического мира поэта, как Иннокентий Анненский. Рассмотрим с этой точки зрения его стихотворение «Еще лилии».

Когда под черными крылами
Склонюсь усталой головой
И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой...

Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия, —

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жепы, ни сказок няни,
Ни снов поэзии златых,

Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный.

Стихотворение поражает единством лирического тона, единством, ощущаемым читателем интуитивно. Однако возникающее здесь чувство единства потому сильнее, чем, скажем, при чтении учебника химии, что оно здесь возникает в борьбе с разносистемностью элементов текста.

Если постараться выделить общность различных стилистических элементов текста, то, пожалуй, придется указать лишь один — литературность. Текст демонстративно, обнаженно строится на литературных ассоциациях. И хотя в нем нет прямых цитат, он тем не менее отсылает читателя к определенной культурно-бытовой и литературной среде, вне контекста которой он не может быть понят. Слова текста вторичны, они — сигналы определенных, вне его лежащих систем. Эта подчеркнутая «культурность», книжность текста резко противопоставляет его произведениям, авторы которых субъективно пытались вырваться за пределы «слов» (зрелый Лермонтов, Маяковский, Цветаева).

Однако единство это более чем условно. Уже первые два стиха влекут за собой различные литературные ассоциации. «Черные крыла» воскрешают поэзию демонизма, вернее, те ее стандарты, которые в массовом культурном сознании связывались с Лермонтовым или байронизмом (ср. монографию Н. Котляревского, зафиксировавшую этот штамп культуры). «Усталая голова» влечет за собой ассоциации с массовой поэзией 1880—1890-х гг., Апухтиным и Надсоном («Взгляни, как слабы мы, взгляни, как мы устали, Как мы беспомощны в мучительной борьбе»), романсами Чайковского, лексикой

интеллигенции тех лет¹. Не случайно «крыла» даны в лексическом варианте, обнажающем поэтизм (не «крылья»), а «голова» — в контрастно бытовом. «Усталая глава» была бы штампом другого стиля:

Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой...
(А. Пушкин. «19 октября 1825 года»)

Поэзия восьмидесятников создавалась под непосредственным воздействием некрасовской традиции и подразумевала бытовую конкретность субъекта лирики.

В контексте всей строфы «лампада золотая» воспринимается как метафора (смерть потушит лампаду), а эпитет «золотой» в структурной антитезе «черные» не воспринимается в связи с конкретно-вещественными значениями. Но дальше мы встречаем стих:

Ни снов поэзии златых.

В сопоставлении с ним «лампада золотая» (ср. антитезу: «златые — золотая») обретает признаки вещественности и соотносится уже с вполне определенным предметом — предыконной лампадой.

Но образ гаснущей лампады может получать два различных значения — условно-литературное («горишь ли ты, лампада наша», «и с именем любви божественной угас») и ассоциации с христианско-церковной культурой:

И погас он, словно свеченька
Восковая, предыконная...
(Н. Некрасов. «Ориша, мать солдатская»)

Здесь — вначале первая система семантических связей. Затем реализация лампады как предмета активизирует вторую.

Вторая строфа строится на религиозно-христианском строе значений, хорошо знакомом читательскому сознанию той эпохи. Возникает антитеза «жизни новой» (синоним «смерти» и «черных крыл» первой строфы) и «земного жития». Образ души, с улыбкой расстающейся с земным пленом, в этой связи был вполне закономерен. Но последний стих неожидан. «Атом» решительно не находил себе места в семантическом мире предшествующих стихов. Но в вызываемом им типе культурных значений последующее «бытие» помещалось очень естественно — возникал мир научно-философской лексики и семантических связей.

Следующая строфа входит под знаком воспоминаний как некоторого текстового сигнала. Разные системы поэтических текстов дают различное содержание понятия «воспоминание», но самая значительность этого слова принадлежит ему не как обозначению психологического действия, а как культурному знаку. В строфе заключена целая гамма типов интерпретации этого понятия. «Утехи любви» и «сны поэзии златой» звучат как откровенные

¹ Ср. в стихотворении И. Анненского «Его»: «Я — слабый сын больного поколения...»

цитаты из той пушкинской поэтической традиции, которая в культурном облике мира Анненского воспринимается не в качестве одной из разновидностей поэзии, а как сама поэзия. {«Сказки няни» отсылают к двум типам внетекстовых связей — к нелитературному, бытовому, к миру детства, противопоставленному миру книжности, и одновременно к литературной традиции воссоздания мира детства. «Сказки няни» в поэзии конца XIX в. — культурный знак незнакового — детского мира. На этом фоне {«глаза жены» — это «чужое — внелитературное — слово», которое воспринимается как голос жизни в полифоническом хоре литературных ассоциаций («глаза», а не «очи», «жены», а не «девы»).

Три строфы стихотворения устанавливают определенную конструктивную инерцию: каждая строфа состоит из трех, выдержанных в определенном условно-литературном стиле, стихов и одного, из этого стиля выпадающего. Первые две строфы устанавливают и место этого стиха — конец строфы. Далее начинаются нарушения: в третьей строфе «разрушающий» стих перемещен на второе от конца место. Но еще резче структурный диссонанс в последней строфе: четыре стиха подчеркнута литературны. И по лексике, и по ведущей теме они должны восприниматься на фоне всей поэтической традиции XIX в. Не случайно в заглавии упоминаются «лилии» с очевидным ударением на первом слоге, а в третьем стихе последней строфы:

Одной лилеи белоснежной —

ударным оказывается второй слог — в соответствии с нормами поэтической речи начала XIX в. Название цветка превратилось в поэтическую ассоциацию.

И к этой строфе неожиданно, в нарушение всей ритмической инерции текста, прибавлен пятый стих:

И аромат, и абрис нежный.

Стих противопоставлен всему тексту своей вещественностью, выключенностью из мира литературных ассоциаций. Таким образом, с одной стороны, оказываются земной и потусторонний миры, представленные в их литературных обликах, а с другой — нелитературная реальность. Но сама эта реальность — это не вещь, не предмет (в этом отличие от «глаз жены»), а формы предмета. {«Белоснежный» в сочетании с «лилеей» — цветовая банальность, которая еще в поэзии XVIII в. насчитывалась десятками. Но для контура найдено уникальное слово — «абрис». {Реальность как совокупность абстрактных форм — этот аристотелевский мир наиболее органичен Иннокентию Анненскому. Не случайно последний стих дает и единственную в стихотворении аллитерацию. Соединение «аромата» и «абриса», параллельных и ритмически, и фонологически, в одну архисему возможно лишь в одном значении — «форма», «энтелехия». Этим вводится в текст голос еще одной культуры — античного классицизма в его наиболее органических, смыслообразующих связях.

Так раскрывается напряжение в семантической структуре текста: монолог оказывается полилогом, а единство складывается из полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры. Вне поэзии такая структура заняла бы многие страницы.

Текст как целое. Композиция стихотворения

Любое стихотворение допускает две точки зрения. Как текст на определенном *естественном языке* — оно представляет собой последовательность отдельных знаков (слов), соединенных по правилам синтагматики данного уровня данного языка, как поэтический текст — оно может рассматриваться в качестве единого знака — представителя единого интегрированного значения.

В этом утверждении содержится известное противоречие. Дело в том, что произведение искусства (разумеется, хорошее произведение искусства, то есть такой текст, который может наилучшим образом и наиболее длительное время выполнять художественную функцию в системе текстов данной культуры или данных культур) в принципе неповторимо, уникально. Само же понятие знака подразумевает некоторую повторяемость.

Противоречие это, однако, лишь кажущееся. Во-первых, остановимся на минимальной величине повторяемости — два раза. Для того чтобы быть способным выполнить функции знака, сигнал должен хотя бы один раз повториться. Однако смысл этой величины повторения различен для условных и иконических знаков. Условный знак должен хотя бы раз повторить самого себя, иконический — хотя бы раз повторить заменяемый им объект. Сходство знака и объекта и представляет собой минимальный акт повторения. Между тем художественные тексты: словесные, живописные и даже музыкальные — строятся по иконическому принципу. Напряжение между условной природой знаков в языке и иконической в поэзии — одно из основных структурных противоречий поэтического текста.

Однако вопрос к этому не сводится. «Неповторимый» на уровне текста поэтический знак оказывается сотканным из многочисленных пересечений различных повторяемостей на более низких уровнях и включен в жанровые, стилевые, эпохальные и другие повторяемости на сверткестовом уровне. Сама неповторяемость текста (его «неповторимость») оказывается индивидуальным, только ему присущим способом пересечения многочисленных повторяемостей.

Так, образцом неповторимости может считаться текст, создаваемый в результате художественной импровизации. Не случайно романтики приравнивали импровизацию к высшему проявлению искусства, противопоставляя ее «педаантству» поэтического труда, убивающему оригинальность поэтического творения. Однако какой вид импровизации мы ни взяли бы: русские народные причитания или итальянскую комедию 'дель'арте — мы легко убеждаемся, что импровизированный текст — это вдохновенный, мгновенно рождающийся в сознании творца монтаж многочисленных общих формул,

готовых сюжетных положений, образов, ритмико-интонационных ходов. Мастерство актера в комедии дель'арте требовало заучивания многих тысяч поэтических строк, овладения стандартами поз, жестов, костюма. Весь этот огромный арсенал повторяемостей не связывал индивидуальное творчество импровизатора, а — напротив — давал ему свободу художественного самовыражения.

Чем в большее количество неиндивидуальных связей вписывается данный художественный текст, тем индивидуальнее он кажется аудитории.

Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности — композицией.

Композиция поэтического текста всегда имеет двойную природу. С одной стороны, это последовательность различных сегментов текста. Поскольку в первую очередь подразумеваются наиболее крупные сегменты, то с этой точки зрения композицию можно было бы определить как сверхфразовую и сверхстиховую синтагматику поэтического текста. Однако эти же сегменты оказываются определенным образом уравненными, складываются в некоторый набор однозначных в определенных отношениях единиц. Не только присоединяясь, но и со-противопоставляясь, они образуют некоторую структурную парадигму, тоже на сверхфразовом и сверхстиховом уровнях (для строфических текстов — и на сверхстрофическом).

Рассмотрим композицию стихотворения Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...».

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолей,
Дешевого резца челепые затей,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, котеры также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть, да бежать...

Но как же любо мне

Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;

На место праздных урн, и мелких пирамид,
 Безносых гениев, растрепанных харит
 Стоит широко дуб над важными гробами,
 Колеблясь и шумя...

Стихотворение явственно — в том числе и графически, и тематически — разделено на две половины, последовательность которых определяет синтаксическую структуру текста: городское кладбище — сельское кладбище.

Первая половина текста имеет свой отчетливый принцип внутренней организации. Пары слов соединяются в ней по принципу оксюморона: к слову присоединяется другое — семантически наименее с ним соединимое, реализуются невозможные соединения:

нарядные	—	гробницы
мертвецы	—	столицы
мавзолеи	—	купцов, чиновников
усопшие	—	чиновники
дешевый	—	резец
плач	—	амурный

По тому же принципу построены описания городского кладбища во второй части текста:

праздные	—	урны
мелкие	—	пирамиды
безносые	—	гении
растрепанные	—	хариты

Принципы несовместимости семантики в этих парах различны: «нарядные» и «гробницы» соединяет значение суетности и украшенности с понятием вечности, смерти. «Нарядные» воспринимаются в данном случае на фоне не реализованного в тексте, но возможного по контексту слова «пышные». Семантическое различие этих слов становится его доминирующим значением в стихе. «Мертвецы» и «столица» дают пару, несоединимость которой значительно более скрыта (разные степени несоединимости создают в тексте дополнительную смысловую игру). «Столица» в лексиконе пушкинской эпохи не просто синоним понятия «город». Это город с подчеркнутым признаком административности, город как сгусток политической и гражданской структуры общества, наконец, это на административно-чиновничьем и улично-лакейском жаргоне замена слова «Петербург». Ср. в лакейской песне:

Что за славная столица
 Развеселый Петербург!¹

Весь этот сгусток значений несоединим с понятием «мертвец», как в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско» роскошный океанский пароход или фешенебельная гостиница несоединимы с трупом и скрывают или прячут

¹ Эпиграф к стихотворному циклу Н. А. Некрасова «О погоде» (1858—1865).

его, поскольку сам факт возможности смерти превращает их в мираж и нелепость.

«Мавзолеи» «купцов» в соединении звучат столь же иронически, как «усопшие чиновники» или «дешевый резец» (замена «скульптора» «резцом» придает тексту характер поэтичности и торжественности, тотчас же опровергаемый контекстом). «Мелкие пирамиды» — пространственная нелепость, «праздные урны» — смысловая. «Урна — вместилище праха» — таково понятие, с которым соотнесены эти урны, ничего не вмещающие и лишённые всех культурно-значительных ассоциаций, которые связаны со словом «урна».

Этот принцип раскрытия нелепости картины посредством проецирования ее на некоторый семантически «правильный» фон, сопоставления каждого слова с некоторым нереализованным его дублетом составляет основу построения первой части текста. Так, «склизкие» функционируют на фоне «скользкие». Пушкин в одном из прозаических текстов приводит слово «склизкие» в пример красочной народной речи. Однако здесь у него другая функция. Весь текст построен на стилистическом диссонансе между торжественностью некоторых опорных слов текста («гробницы», «резец», «добродетель», «урны» и пр.) и фамильярностью тона («склизкий», «зеваючи»). В соединении с канцеляризмами стиля («под коиими») это придает тексту сложный характер: он звучит как пересказанный автором (погруженный в авторскую речь) текст на столично-чиновничьем жаргоне.

Диссонансы стиля проявляются и в других элементах построения. Так, перечислительная интонация и синтаксическая однородность членов уравнивают «добродетель», «службу» и «чины».

Последний пример особенно показателен. Невозможность соединений соединяемых пар рисует невозможный мир. Он организован по законам лжи («плач амурный») или нелепости, миража. Но он существует. И одновременно конструируется точка зрения, с которой подобные соединения возможны и не кажутся удивительными. Это — точка зрения, приравнивающая «добродетели» к «чинам» и «службе» и допускающая соединение слов «публичное» и «кладбище». Это — «столичная», петербургская, чиновничья точка зрения, данная в обрамлении редкой у Пушкина по однозначной прямолинейности авторской оценки: «нелепые затеи», «злое на меня уныние находит».

Вторая половина текста — не только *другая* картина, присоединенная к первой. Одновременно это и трансформация *той же* картины. Она должна восприниматься в отношении к ней и на ее фоне.

Уже разорванный стих-граница дает не только два полюса настроений:

плюнуть — любо,
плю — люб,

но и знаменательный звуковой параллелизм (активность оппозиции п/б раскрывается и на фоне: плюнуть — бежать).

Сопоставление первой и второй половин текста обнажает некоторые новые смыслы: в центре каждой части, взятой в отдельности, стоит тема кладбища, смерти. Но при сопоставлении:



признак «кладбище» оказывается вынесенным за скобки как основание для сравнения. Смысловая дифференциация строится на его основе, но заключена не в нем, а в строе жизни. Вперед, и это типично для Пушкина, выдвигается противопоставление жизни, построенной в соответствии с некоторым должным и достойным человека порядком, и жизни, построенной на ложных и лживых основаниях. Жизнь и смерть не составляют основы противопоставления: они снимаются в едином понятии бытия — достойного или лживого.

С этой точки зрения становится заметным смысловое противопоставление первой и второй частей еще по одному признаку. «Городу» свойственна временность: даже мертвец — лишь гость могилы. Не случайно слово «гость» употребляется в первой половине два раза, то есть чаще всех других.

Естественность и простота во второй части — синонимы вечности. В противопоставлении «безносых гениев» и дуба над могилами активизируется целый ряд смысловых признаков: «сделанность — природность», «ничтожность — величественность». Однако следует выделить один: дерево (особенно «вечное» дерево — дуб) — устойчивый мифологический и культурный символ жизни. Этим вводится и символика вечности как знак бытия, а не смерти, и мир древности, мифологии, и важная для Пушкина мысль о настоящем как звене между прошлым и будущим.

Однако единство текста достигается сопоставлением не только его частей между собой, но и его неединственностью в системе известных нам текстов. Стихотворение воспринимается нами как целое еще и потому, что мы знаем другие стихотворения и невольно проецируем его на этот фон.

В данном случае это определяет значимость концовки. Знакомство с многочисленными поэтическими текстами вырабатывает в нашем сознании стереотип законченного стихотворения. На фоне представления об обязательных признаках законченности оборванный последний стих:

Колелясь и шумя... —

заполняется многочисленными значениями — неоконченности, невозможности выразить глубину жизни в словах, бесконечности жизненного потока. Сама неизбежная субъективность этих истолкований входит в структуру текста и ею предусмотрена.

Образы поэта и возвышающегося над гробами дуба (символа жизни) обрамляют сопоставленные картины двух кладбищ. Смерть выступает как начало амбивалентное. Отвратительная как явление социальное, она может быть прекрасна. Как проявление вечности, она синоним, а не антоним жизни в ее естественном течении.

Так единство структуры текста раскрывает в нем содержание, которое вступает в конфликт с чисто языковыми его значениями: рассказ о месте смерти — кладбище и рассказ о порядке жизни, о бытии выступают во

взаимном напряжении, создавая в своей совокупности «неповторимость» значения текста.

Текст и система

Рассмотренные нами закономерности позволяют вскрыть в анализируемом тексте его внутреннюю структуру, увидеть доминирующие связи и упорядоченности. Вне этих, свойственных данному тексту, конструктивных принципов не существует и идеи произведения, его семантической организации. Однако система не есть текст. Она служит для его организации, выступает как некоторый дешифрующий код, но не может и не должна заменять текст как объект, эстетически воспринимаемый читателем. В этом смысле критика той или иной системы анализа текста в форме упреков за то, что она не заменяет непосредственного эстетического впечатления от произведения искусства, основана на недоразумении. Наука в принципе не может заменить практической деятельности и не призвана ее заменять. Она ее анализирует.

Отношение системы к тексту в произведении искусства значительно более сложно, чем в нехудожественных знаковых системах. В естественных языках система описывает текст, текст является конкретным выражением системы. Внесистемные элементы в тексте не являются носителями значений и остаются для читателя просто незаметными. Например, мы не замечаем без специальной тренировки опечаток и описок в тексте, если при этом случайно не образуются какие-либо новые смыслы. В равной мере мы можем и не заметить, каким шрифтом набрана и на какой бумаге напечатана книга, если эти данные не включаются в какую-либо знаковую систему (в случае, если бумага могла быть выбрана для книги из какого-либо набора возможностей — не меньше двух — и сам этот набор несет информацию о цене, качестве, адресованности книги, позиции и состоянии издательства, эпохе печати, мы, конечно, отнесемся к этой стороне книги иначе, чем в том случае, когда у издателя нет никакого выбора или выбор этот чисто случаен). Отклонения от системы в нехудожественном тексте воспринимаются как ошибки, которые подлежат устранению, и в случае, если при этом стихийно появляется какое-либо новое значение (например, при опечатке возникает другое слово), устранение должно быть тем более решительным. Таким образом, при передаче информации от автора к читателю в тексте работает именно механизм системности.

В художественном произведении положение принципиально иное, с чем связана и совершенно специфическая природа организации произведения искусства как знаковой системы. В художественном произведении отклонения от структурной организации могут быть столь же значимыми, как и ее реализация. Сознание этого обстоятельства не вынуждает нас, однако, признать справедливость утверждений тех авторов, которые, подчеркивая богатство, многогранность, живую подвижность художественного текста, делают из этого вывод о неприменимости структурных — и шире, вообще научных —

методов к анализу произведений искусства как якобы «иссушающих» и неспособных уловить жизненное богатство искусства.

Даже самое схематичное описание наиболее общих структурных закономерностей того или иного текста более способствует пониманию его неповторимого своеобразия, чем все многократные повторения фраз о неповторимости текста вместе взятые, поскольку анормативное, внесистемное как художественный факт существует лишь на фоне некоторой нормы и в отношении к ней. Там, где нет правил, не может быть и нарушения правил, то есть индивидуального своеобразия, независимо от того, идет ли речь о художественном произведении, поведении человека или любом другом знаковом тексте. Так, переход улицы в непопозволенном месте отмечен, становится фактом индивидуального поведения лишь на фоне определенных запретительных правил, регулирующих поведение других людей. Когда мы говорим, что только чтение произведений массовой литературы той или иной эпохи позволяет по достоинству оценить гениальность того или иного великого писателя, мы, по существу, имеем в виду следующее: читая писателей той или иной эпохи, мы бессознательно овладеваем обязательными нормами искусства тех лет. В данном случае для нас безразлично, получаем ли мы это знание из определенных нормативных сочинений теоретиков искусства интересующей нас эпохи, из описаний современных нам ученых или непосредственно из чтения текстов в порядке читательского впечатления. В любом случае в нашем сознании будет присутствовать определенная норма создания художественных текстов для определенной исторической эпохи. Это можно сравнить с тем, что живому языку можно научиться и пользуясь определенными его описаниями, и просто практикуясь, слушая практическое речевое употребление. В результате в момент, когда наступит полное овладение языком, в сознании говорящего будет присутствовать некоторая норма правильного употребления, независимо от того, выразится ли она в системе правил, оформленных на языке грамматической терминологии, или как некоторая совокупность языкового узуса. Овладение представлением о художественной норме эпохи раскрывает для нас индивидуальное в позиции писателя. Сами сторонники утверждений о том, что в художественном произведении его сущность не поддается точным описаниям, приступая к исследованию того или иного текста, неизбежно оказываются перед необходимостью выделить некие общие для эпохи, жанра, направления конструкции. Разница лишь в том, что в силу неразработанности методики и субъективности подхода, а также неполноты привлекаемого материала в качестве «неповторимо-индивидуального» зачастую фигурируют типовые явления художественного языка и наоборот.

Итак, в художественном тексте значение возникает не только за счет выполнения определенных структурных правил, но и за счет их нарушения. Почему это возможно? Задуматься над этим вопросом вполне уместно, поскольку он с первого взгляда противоречит самым фундаментальным положениям теории информации. В самом деле, что означает возможность декодировки некоторого текста как сообщения? Очень грубо процесс этот можно представить себе в следующем виде: наши органы чувств получают некоторый

недискретный (непрерывный) поток раздражителей (например, слух воспринимает некоторую акустическую реальность, определяемую чисто физическими параметрами), на который дешифрующее сознание налагает определенную сетку структурных оппозиций, позволяющую отождествить разные сегменты акустического ряда со значимыми элементами языка на разных уровнях (фонемы, морфемы, лексемы и др.). Участки, не совпадающие с определенными структурными позициями (например, звук, располагающийся между двумя фонемами данного языка), не образуют новой структурной позиции, например новой, не существующей в данном языке (хотя и возможной в других) фонемы. Звук, оказывающийся в промежуточной по отношению к фонемной сетке данного языка позиции, будет или втянут в орбиту той или иной фонемы как ее вариант (разница будет объявлена несущественной), или отнесен за счет шума (объявлен несуществующим). И это будет строго соответствовать основам процесса декодировки. Случай, когда отклонение от некоторой структурной нормы создает новые значения, столь обычный в практике искусства, представляет собой парадокс с точки зрения теории информации и нуждается в дополнительном объяснении.

Противоречие художественной коммуникации и общих правил соотношения текста и кода в данном случае мнимое. Прежде всего, не всякое отклонение от норм структурного ожидания порождает новые значения. Некоторые отклонения ведут себя так же, как и в соответствующих случаях в нехудожественном тексте. Почему же возникает такая разница между отклонениями от ожидаемых норм, воспринимаемыми как дефектность текста, механическая его порча, и такими, в которых читатель видит новый смысл? Почему в одних случаях, например, законченное произведение воспринимается как отрывок, а в других — отрывок как законченное произведение?

С этими свойствами художественного текста, видимо, связаны такие коренные особенности произведений искусства, как возможность многочисленных интерпретаций. Научный текст тяготеет к однозначности: его содержание может оцениваться как верное или неверное. Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое. При этом чем значительнее, глубже произведение, чем дольше живет оно в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных (и исторически реализуемых читателем и критикой) интерпретаций.

Проявляя, с одной стороны, такую подвижность, художественный текст, с другой, обнаруживает чрезвычайную устойчивость: он способен сопротивляться механической порче, вовлекая в область значений то, что заведомо не было осмысленным. Отбитые руки Венеры Милосской, потемневшие от времени краски на картине, непонятность слов в архаической поэзии, являясь ясными примерами наступления энтропии на информацию, шума в канале связи между адресатом и адресантом сообщения, одновременно становятся и средствами создания новой художественной информации, порой настолько существенной, что реставрация в этом смысле выступает в одном ряду с культурным разрушением памятника, становясь разновидностью энтропии. (В истории культуры именно реставрации неоднократно являлись формой уничтожения культурных ценностей; в этом смысле их следует отличать от

консервации — сохранения памятника. Само собой разумеется, что сказанное не относится ко всякой реставрации, представляющей в основе своей совершенно необходимую, хотя и опасную, форму сохранения культурного наследия.) Известен пример из «Анны Карениной» — случайное пятно на материале подсказывает художнику расположение фигуры и становится средством эстетической выразительности.

Способность художественного текста вовлекать окружающее в свою сферу и делать его носителем информации поистине изумительна. Художественный текст реагирует на соположенные (порой чисто случайно) тексты, входя с ними в семантические отношения. Так рождается проблема композиции ансамблей — от сборника, альманаха или альбома как некоторого структурного единства до отношения различных картин в единой экспозиции или архитектурных ансамблей. Здесь возникают особые законы креолизации или несовместимости: в одних случаях разные тексты «охотно» вступают в отношения, образуя структурное целое, в других — они как бы «не замечают» друг друга или способны только взаимно разрушаться. В этом смысле крайне интересный текст для наблюдения представляет любой из длительные время просуществовавших городов. Можно наблюдать, как, например, в Праге органически (даже в пределах одного здания) складываются в структурное единство готика, ренессанс и барокко. Можно было бы привести примеры того, как здания архитектуры XX в. в одних случаях «реагируют» с контекстом, а в других — его разрушают.

Эти «загадочные» особенности художественного текста отнюдь не свидетельствуют о его принципиальной несоотнесенности со структурными упорядоченностями общего типа. Дело обстоит прямо противоположным образом.

В отличие от нехудожественных текстов, произведение искусства соотносится не с одним, а с многими дешифрующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте — это не внесистемное, а многосистемное. Чем в большее количество дешифрующих структур входит тот или иной конструктивный узел текста одновременно, тем индивидуальнее его значение. Входя в различные «языки» культуры, текст раскрывается разными сторонами. Внесистемное становится системным и наоборот. Однако это не означает безграничного произвола, безбрежной субъективности, в которой порой видят специфику искусства. Набор возможных дешифрующих систем составляет некоторую свойственную данной эпохе или культуре величину, и он может и должен быть предметом изучения и описания.

Наличие хотя бы двух различных художественных «языков», дешифрующих одно и то же произведение искусства, возникающее при этом смысловое напряжение, острота которого состоит в том, что в основе его лежит раздвоение единого — один и тот же текст, истолковываемый двумя способами, выступает как неравный самому себе, и два его значения становятся полюсами конфликта — минимальное условие прочтения текста как художественного. Однако в реальной жизни произведения искусства возникает, как правило, более сложная множественная парадигма кодов, наполняющая текст жизнью, «игрой» многочисленных значений.

Таким образом, отношение текста и системы в художественном произведении не есть автоматическая реализация абстрактной структуры в конкретном материале — это всегда отношения борьбы, напряжения и конфликта.

Однако случай, когда весь текст, так сказать, равномерно переключается в иную систему, — отнюдь не единственный источник внутреннего структурного напряжения, составляющего основу жизни произведения. Не менее существен другой случай, при котором обнаруживается, что различные участки одного и того же текста построены по различным структурным законам, а возможная парадигма кодов с разной степенью интенсивности реализуется в различных частях произведения. Так, Б. А. Успенский, анализируя структуру иконы, неопровержимо установил, что в центре и по краям живописного текста действуют разные типы художественной перспективы и природа художественного явления той или иной фигуры иконы определяется ее местом относительно таких показателей, как оси построения или край картины. Ему же принадлежит наблюдение, согласно которому в литературном произведении «главные» и «периферийные» герои в ряде случаев строятся по правилам не одной, а различных художественных систем. Можно было бы привести из теории кинематографа многочисленные примеры смены конструктивных принципов как основы художественной композиции текста. Текст при помощи ряда сигналов вызывает в сознании читателя или слушателя определенную систему кода, которая успешно работает, раскрывая его семантику. Однако с определенного места произведения мы начинаем замечать, что соответствие текста и кода нарушилось: последний перестает работать, а произведение им больше не дешифруется. Читателю приходится вызывать из своего культурного запаса, руководствуясь новыми сигнальными указаниями, какую-либо новую систему или даже самостоятельно синтезировать некоторый прежде ему неизвестный код. В этом последнем случае в текст включаются свернутые указания на то, каким образом это должно производиться. В результате текст дешифруется не некоторым синхронным кодом или кодами, а последовательностью кодов, отношение между которыми создает дополнительный смысловой эффект. При этом такая последовательность может в определенной мере быть заранее зафиксированной. Так, в поэтических сборниках XVIII — начала XIX в. разделы «оды», «элегии», «послания» и другие подразумевают каждый особую систему, на которую проецируется текст, но сборник в целом допускает лишь определенные типы этих последовательностей. Вместе с тем могут иметь место и свободные последовательности, допускающие перестановки типов структурных организаций, частей текста в соответствии с его индивидуальным построением.

Смена принципов структурной организации является мощным средством понижения избыточности художественного текста: как только читатель настраивается на определенное ожидание, строит для себя некоторую систему предсказуемости еще не прочитанной части текста, структурный принцип меняется, обманывая его ожидание. Избыточное приобретает — в свете новой структуры — информативность. Этот конфликт между построениями различных частей текста резко повышает информативность художественных произведений по сравнению со всеми иными текстами.

Разномерность художественной организации текста — один из наиболее распространенных законов искусства. Он проявляется по-разному в разные исторические эпохи и в пределах различных стилей и жанров, однако в той или иной форме проявляется почти всегда. Так, например, при чтении «Полтавы» Пушкина бросается в глаза наличие двух совершенно по-разному построенных частей: все, что соотносится с сюжетной линией любви Мазепы и Марии, как показал Г. А. Гуковский, связано с художественной традицией русской романтической поэмы, а все боевые сцены, художественная трактовка Петра отражают стилистику ломоносовской оды и — шире — ломоносовской культуры (отражение в тексте воздействия мозаик Ломоносова также отмечалось исследователями). В известной работе Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» раскрыта преднамеренность этого стилистического конфликта. Для наших целей существенно подчеркнуть, что столкновение героев и выражаемых ими идейных тенденций построено как конфликт двух художественных структур, каждая из которых контрастно выделяется на фоне другой. Новая стилистическая манера разрушает уже сложившуюся инерцию читательского ожидания и резко сокращает избыточность текста.

В «Войне и мире» действуют различные группы героев, каждой из которых присущ свой мир, своя система авторского отношения, особые принципы художественной типизации. Однако Толстой строит композицию так, чтобы эти параллельные сюжетные линии вытянулись в одну. Писатель располагает различные сцены в единую цепочку таким образом, чтобы картины боевых действий сменялись домашними сценами, штабные эпизоды — фронтовыми, столичные — поместными. Сцены с участием одного-двух лиц чередуются с массовыми, резко сменяется то отношение автора к объему изображаемого, которое на киноязыке выражается ракурсом и планом.

Далеко не всегда тип построения сменяется полярно противоположным. Гораздо чаще он просто *другой*. Однако эта постоянная смена самых разнообразных элементов художественного языка влечет за собой его высокую значимость. То, что в одномерной конструкции автоматизировалось бы, раскрывается не как единственно возможный, а как сознательно выбранный автором тип построения и, следовательно, получает значение.

Аналогичные явления мы наблюдаем и в лирике, хотя там они проявляются иначе. Так, например, у Виктора Гюго в книге стихов «Грозный год» (1872) есть стихотворение «Наши мертвецы». Текст его разбит самим автором при помощи пробела на две части: в одну входит 23 стиха, предшествующих пробелу (графическому знаку паузы), во вторую — один последующий. Первая часть посвящена нагнетанию ужасных и отвратительных подробностей описания гниющих тел погибших солдат: «Их кровь образует ужасное болото», «отвратительные коршуны копаются в их вспоротых животах», «ужасающие, скрюченные, черные», «череп, похожие на слепые камни» и т. п.

Каждая новая строка укрепляет ожидание отвратительного, внушающего гадливость и омерзение, ужас и жалость. Однако, когда у читателя это впечатление сформировалось настолько прочно, чтобы он мог считать, что понял замысел автора и может предсказать дальнейшее, Гюго делает паузу

и продолжает: «Я вам завидую, сраженным за отчизну». Последний стих построен в совершенно иной системе отношений «я» и «они»: «низкое» и «высокое» поменялись местами. Это заставляет нас еще раз мысленно обратиться к первой части и прочесть ее еще раз, но уже в свете иных оценок. Так возникает двойной конфликт: сначала между разной семантической структурой первой и второй части, а затем между разными возможностями истолкований, между двумя прочтениями этой первой части.

Чередование комического и трагического у Шекспира, сложная смена типов художественной организации различных сцен «Бориса Годунова», смена метров в пределах одного текста, закрепившаяся в русской поэзии после Катенина как одно из выразительных средств, и другие виды перехода от одних структурообразующих принципов к другим в пределах единого произведения — лишь разные проявления единой тенденции к максимальной информативности художественного текста.

О «плохой» и «хорошей» поэзии

Понятие «плохой» и «хорошей» поэзии принадлежит к наиболее личным, субъективным и, следовательно, вызывающим наибольшие споры категориям. Не случайно еще теоретики XVIII в. ввели понятие «вкуса» — сложного сочетания знания, умения и интуиции, врожденной талантливости.

Как выглядит понятие «хорошей» и «плохой» поэзии с точки зрения структурно-семиотического подхода? Прежде всего, необходимо подчеркнуть функциональность и историческую ограниченность этих определений: то, что представляется «хорошим» с одних исторических позиций, в другую эпоху и с другой точки зрения может показаться «плохим». Молодой Тургенев — человек с тонко развитым поэтическим чувством — восхищался Бенедиктовым, Чернышевский считал Фета — одного из любимейших поэтов Л. Н. Толстого — образцом бессмыслицы, полагая, что по степени абсурдности с ним можно сопоставить только геометрию Лобачевского. Случаи, когда поэзия, с одной точки зрения, представляется «хорошей», а с другой — «плохой», настолько многочисленны, что их следует считать не исключением, а правилом.

Чем же это обусловлено? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо иметь в виду следующее: мы рассматривали поэзию как семиотическую систему, определяя ее при этом как некоторый вторичный язык. Однако между художественными языками и первичным, естественным языком есть существенная разница: хорошо говорить на русском языке — это значит «правильно» говорить на нем, то есть говорить в соответствии с определенными правилами. «Хорошо» сочинять стихи и «правильно» их сочинять — вещи различные, иногда сближающиеся, а иногда расходящиеся, и очень далеко. Мы уже знаем причину этого: естественный язык — средство передачи информации, но сам как таковой информации не несет. Говоря по-русски, мы можем узнать бесконечное количество новых сведений, но русский язык

предполагается нам уже известным настолько, что мы перестаем его замечать. Никаких языковых неожиданностей в нормальном акте говорения не должно быть. В поэзии дело обстоит иначе — самый ее строй информативен и все время должен ощущаться как неавтоматический.

Это достигается тем, что каждый поэтический уровень, как мы старались показать, «двухслоен» — подчиняется одновременно не менее чем двум несовпадающим системам правил, и выполнение одних неизбежно оказывается нарушением других.

Хорошо писать стихи — писать одновременно и правильно и неправильно.

Плохие стихи — стихи, не несущие информации или несущие ее в слишком малой мере. Но информация возникает лишь тогда, когда текст не угадывается вперед. Следовательно, поэт не может играть с читателем в поддавки: отношение «поэт — читатель» — всегда напряжение и борьба. Чем напряженнее конфликт, тем более выигрывает читатель от своего поражения. Читатель, вооруженный комплексом художественных и нехудожественных идей, приступает к чтению стихотворения. Он начинает с ожиданий, вызванных предшествующим художественным и жизненным опытом, именем поэта, названием книги, иногда — ее переплетом или издательством.

Писатель принимает условия борьбы. Он учитывает читательские ожидания, иногда сознательно их возбуждает. Когда мы знаем два факта и принцип их организации, мы тотчас же начинаем строить предположения о третьем, четвертом и далее. Поэт на разных уровнях задает нам ритмические ряды¹, тем самым определяя характер наших ожиданий. Без этого текст не сможет стать мостом от писателя к читателю, выполнить коммуникативную функцию. Но если наши ожидания начнут сбываться одно за другим, текст окажется пустым в информационном отношении.

Из этого вывод: хорошие стихи, стихи, несущие поэтическую информацию, — это стихи, в которых все элементы ожидаемы и неожиданны одновременно. Нарушение первого принципа делает текст бессмысленным, второго — тривиальным.

Рассмотрим две пародии, которые проиллюстрируют нарушение обоих принципов. Басня П. А. Вяземского «Обжорство» связана с нарушением первого. Пародия Вяземского на стихи Д. И. Хвостова — талантливое воспроизведение плохих стихов и, следовательно, в определенном смысле — «хорошее» стихотворение. Но нас сейчас интересует не то, чем хороши эти стихи, а каким образом Вяземский воспроизводит механизм плохой поэзии:

Один француз
Жевал арбуз:
Француз, хоть и маркиз французский,
Но жалует вкус русский
И сладкое глотать он не весьма ленив.

¹ См.: *Зарецкий В. А.* Семантика и структура словесного художественного образа / Автореф. канд. дисс. Тарту, 1966.

Мужик, вскочивши на осину,
 За обе щеки драл рябину
 Иль, попросту сказать, российский чернослив:
 Знать он в любви был несчастлив!
 Осел, увидя то, ослины лупит взоры
 И лает: «Воры. Воры!»
 Но наш француз
 С рожденья был не трус;
 Мужик же тож не пешка,
 И на ослину часть не выпало орешка.

Здесь в притче кроется толикий узл на вкус:
 Что госпожа ослица,
 Хоть с лаю надорвись, не будет ввек лисица.

Стихотворение это, с точки зрения Вяземского, «плохое» (не как пародия) тем, что «бессмысленное». Бессмыслица же его состоит в несогласуемости частей, в том, что каждый элемент не предсказывает, а опровергает последующий и каждая пара не образует ряда с определенной инерцией. Прежде всего, перед нами ряд семантических нелепиц: мужик вскочил на *осину*, но, вопреки смысловому ожиданию, рвал с нее *рябину*, а в дальнейшем упоминаются *орешки*. Не устанавливается никакой закономерной связи между персонажами — «французом», «мужиком» и «ослом», который вдобавок оказывается «ослицей» и «госпожой». Сюжет превращается в анти-сюжет. Но и между сюжетом и моралью, авторской оценкой также никакой «правильной» связи установить невозможно: сообщая, что мужик «за обе щеки драл рябину», и сопровождая это пояснением «иль, попросту сказать, российский чернослив» («попросту» и «чернослив» — также неожиданное соединение: почему чернослив более «попросту», чем рябина?), автор заключает: «Знать он в любви был несчастлив». Непредсказуема и мораль, заключающая басню.

В равной мере «разорван» текст и стилистически: «лупит» и «взоры» не образуют ряда. Имитируется случай, когда борьба с рифмой представляет для автора такую трудность, что все остальные упорядоченности нарушаются: осел лает, а вульгарная лексика соединяется с архаическим «толикий узл на вкус». Если снять вторичную упорядоченность, возникающую за счет того, что это — пародия, «разговор на языке Хвостова», то текст хаотичен.

Другая пародия воспроизводит стихотворение, выполняющее все нормы читательского ожидания и превратившееся в набор шаблонов. Это стихотворение Козьмы Пруткова:

МОЕМУ ПОРТРЕТУ

(Который будет издан вскоре при полном
 собрании моих сочинений)

Когда в толпе ты встретишь человека,
 Который наг¹;

¹ Вариант: на косм фрак (примеч. Козьмы Пруткова).

Чей лоб мрачней туманного Казбека,
 Неровен шаг;
 Кого волосы подъяты в беспорядке,
 Кто, вопия,
 Всегда дрожит в нервическом припадке, —
 Знай — это я!

Кого язвят со злостью, вечно новой
 Из рода в род;
 С кого толпа венец его лавровый
 Безумно рвет;
 Кто ни пред кем спины не клоиит гибкой, —
 Знай — это я!
 В моих устах спокойная улыбка,
 В груди — змея!..

Стихотворение смонтировано из общеизвестных в ту эпоху штампов романтической поэзии и имитирует мнимо значительную, насквозь угадываемую систему. Основное противопоставление: «я (поэт) — толпа», дикость и странность поэта — пошлость толпы, ее враждебность — все это были уже смысловые шаблоны. Они дополняются демонстративным набором штампов на уровне фразеологии, строфы и метра. Инерция задана и нигде не нарушается: текст (как оригинальное художественное произведение) лишен информации. Пародийная информация достигается указанием на отношение текста к вне-текстовой реальности. «Безумный поэт» в тексте оказывается в жизни благоразумным чиновником. Указание на это — два варианта одного и того же стиха. В тексте: «Который наг», под строкой: «На моем фрак». Чем шаблоннее текст, тем содержательнее указание на его реальный жизненный смысл. Но это уже информация пародии, а не пародируемого ею объекта.

Таким образом, выполнять функцию «хороших стихов» в той или иной системе культуры могут лишь тексты высоко для нее информативные. А это подразумевает конфликт с читательским ожиданием, напряжение, борьбу и в конечном итоге навязывание читателю какой-то более значимой, чем привычная ему, художественной системы. Но, побеждая читателя, писатель берет на себя обязательство идти дальше. Победившее новаторство превращается в шаблон и теряет информативность. Новаторство — не всегда в изобретении нового. Новаторство — значимое отношение к традиции, одновременно восстановление памяти о ней и несовпадение с нею.

Поскольку хорошие стихи — всегда стихи, находящиеся не менее чем в двух измерениях, искусственное воспроизведение их — от пародирования до создания порождающих моделей — всегда затруднительно. Когда мы говорим: «Хорошие стихи — это те, которые несут информацию (всех видов), то есть не угадываются вперед», то тем самым мы утверждаем: «Хорошие стихи — это те, искусственное порождение которых нам сейчас недоступно, а сама возможность такого порождения для которых не доказана».

Некоторые выводы

Поэтическая структура представляет собой гибкий и сложно устроенный художественный механизм. Разнообразные возможности хранения и передачи информации достигают в нем такой сложности и совершенства, что в этом отношении с ним не может сравниться ничто, созданное руками человека.

Как мы видели, поэтическая структура распадается на многие частные виды организации. Хранение информации возможно за счет разнообразия, возникающего от разницы между этими субструктурами, а также потому, что каждая из субструктур не действует автоматически, а распадается по крайней мере на две частные подструктуры более низкого уровня, которые, взаимопересекаясь, деавтоматизируют текст, вносят в него элементы случайности. Но поскольку случайное относительно одной подструктуры входит как системное в другую, оно может быть и системно, и непредсказуемо одновременно, что создает практически неисчерпаемые информационные возможности.

Одновременно поэтический мир — модель реального мира, но соотносится с ним чрезвычайно сложным образом. Поэтический текст — мощный и глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентировки в нем.

Каково же отношение поэтического языка к каждодневному? В начале 1920-х гг. теоретики формальной школы заговорили о **конфликте приема и языка** и о **сопротивлении языкового материала**, который составляет и сущность, и меру эстетического эффекта. В противовес им в конце 1920-х — начале 1930-х гг. была выдвинута теория полного **соответствия разговорного языка и поэзии** и естественности рождения поэзии **из недр речевой стихии**. При этом была оживлена выдвигавшаяся французскими теоретиками литературы в конце XIX столетия теория поэзии как **эмфатического стиля** обычной речи. Высказывания теоретиков 1920-х гг. страдали односторонностью, хотя и обратили внимание на реальный аспект отношения поэзии и языка. Кроме того, опираясь на поэтическую практику русской поэзии XX в., они, естественно, обобщили открывшиеся им новые закономерности.

Цель поэзии, конечно, не «приемы», а познание мира и общение между людьми, самопознание, самопостроение человеческой личности в процессе познания и общественных коммуникаций. В конечном итоге цель поэзии совпадает с целью культуры в целом. Но эту цель поэзия реализует специфически, и понимание этой специфики невозможно, если игнорировать ее механизм, ее внутреннюю структуру. Механизм же этот, действительно, легче обнаруживается тогда, когда он вступает в **конфликт с автоматизмом языка**. Однако, как мы видели, не только удаление от естественных норм языка, но и приближение к ним может быть источником художественного эффекта. В мир языкового автоматизма, тех структурных закономерностей, которые не имеют в естественном языке альтернативы, поэзия вносит свободу. Первоначально эта свобода проявляется в построениях, которые в языке невозможны

или неупотребительны. Затем возможно и приближение к норме обычной речи, вплоть до полного совпадения. Но поскольку это совпадение будет не результатом языкового автоматизма, а следствием выбора одной из ряда возможностей, оно может стать носителем художественной информации.

В самом языке есть резерв художественных значений — естественная синонимия в лексике и параллельные формы на всех других уровнях. Давая возможность выбора, они являются источником стилистических значений. Сущность поэтической структуры в том, что она заведомо несинонимические и неэквивалентные единицы употребляет как синонимы и адеквататы. При этом язык превращается в материал построения разнообразных моделей, а собственная структура языка, в свою очередь, оказывает на них воздействие. Таким образом, какой характер принимает отношение системы языка поэзии к системе обыденной речи — предельного совпадения или крайнего расхождения — это частные случаи. Важно, что между этими системами нет автоматической, однозначной зависимости и, следовательно, отношение их может стать носителем значений.

Кроме естественного языка человек имеет еще по крайней мере две стихийно ему данные и поэтому не заметные для него, но тем не менее очень мощные моделирующие системы, которые активно формируют его сознание. Это — система «здравого смысла», каждодневного бытового сознания и пространственно-зрительная картина мира.

Искусство вносит свободу в автоматизм и этих миров, разрушая однозначность господствующих в них связей и расширяя тем самым границы познания. Когда Гоголь сообщает нам, что у чиновника сбежал нос, он разрушает и систему привычных связей, и отношение между зрительными представлениями (нос растет с человека). Но именно разрушение автоматизма связей делает их объектом познания. После Гоголя наступила пора отказа от фантастики. Писатели изображали мир таким, каким его сознает в его бытовых очертаниях каждодневный опыт. Но это было сознательное избрание определенного типа изображения при возможности других. В этом случае соблюдение норм правдоподобия так же информативно, как и нарушение их. Эта область человеческого сознания уже стала сферой сознательного и свободного познания. Однако эти аспекты построения поэтического мира общи и поэзии, и прозе и должны рассматриваться специально.

Часть вторая

Вводные замечания

Всякий исследовательский анализ в конечном счете строится на непосредственном читательском восприятии. Именно оно лежит в основе той интуиции, которая позволяет ученому не перебирать все логически возможные комбинации структурных элементов, а сразу выделять из них некоторый подлежащий дальнейшему рассмотрению минимум. Поэтому отсутствие непосредственного читательского переживания (например, когда объектом изучения является произведение отдаленной эпохи или чуждой культуры) резко понижает экономию исследовательского труда. Очень часто та или иная концепция, на опровержение которой тратится много труда, может быть отброшена и без дальнейших доказательств, ибо резко расходится с непосредственным читательским переживанием текста. С этим же связаны те специфические и нередкие в истории науки трудности, которые возникают перед исследователем, богато наделенным эрудицией, но лишенным интуитивного контакта с текстом, способности воспринимать его непосредственно.

Однако читательское чувство, составляя основу научного знания, может быть и источником ошибок: преодоление его составляет такую же необходимость, как и — в определенных границах — следование ему. Дело в том, что читательское переживание и исследовательский анализ — это два принципиально различных вида деятельности. Они соприкасаются не в большей мере, чем воспитанный бытовым опытом «здравый смысл» и принципы современной физики. Между тем читательское восприятие не только активно — оно агрессивно и склонно мерить истинность тех или иных выводов науки совпадением со своими представлениями. Сколь бы ни были условны и относительно те или иные мерки читательского впечатления, сами носители их чаще всего склонны воспринимать их как абсолютную истину. Если научное мышление критично, то читательское — «мифологично», тяготеет к созданию «мифов» и крайне болезненно воспринимает их критику.

Другим отличием читательского подхода к тексту от научного является его синтетичность. Читатель воспринимает все стороны произведения в их единстве. Он и не должен их воспринимать иначе — именно на такое

отношение рассчитывает и автор. Опасность начинается с того момента, когда читатель начинает требовать такого же синтетизма от исследователя, рассматривая анализ как «убийство» искусства, посягательство на его органическую целостность. Однако целостность произведения не может быть передана в исследовании при помощи той непосредственной нерасчлененности, которая остается и преимуществом, и недостатком читательского восприятия. Наука идет к ее постижению через предварительный анализ и последующий синтез.

Следует отметить еще одно существенное различие в читательском и научном подходе к тексту — разные требования к окончательной полноте заключений. Читатель предпочитает окончательные выводы, пусть даже и сомнительные, исследователь — поддающиеся научной проверке, пусть даже неполные. Каждая из этих позиций вполне оправдана до тех пор, пока она остается в пределах, отведенных ей в общей системе культуры. Заменить читателя исследователем было бы столь же губительно для литературы, как и исследователя — читателем.

Расчленение проблемы на операции и постановка каждый раз ограниченной познавательной задачи — основа научного понимания. В соответствии с этим в предлагаемых монографиях не ставится задача всестороннего анализа произведения. Из трех возможных аспектов: внутреннего рассмотрения текста, рассмотрения отношения между текстами и отношения текстов к внеположенным им социальным структурам — вычленяется первый как наиболее первичный. Причем первичность эта понимается в чисто эвристическом смысле — как удобная с точки зрения последовательности научных операций начальная стадия работы.

Выбор текстов для анализа во второй части настоящего пособия не произволен. Хотя правильный научный метод должен обладать универсальностью и в принципе «работать» на любом материале, структура анализируемого текста во многом определяет сумму наиболее целесообразных исследовательских приемов. Анализируемые здесь тексты не имеют целью дать читателю «в образцах» историю русской поэзии. Историческое изучение предполагает иную методику. Поэтому расположение текстов в хронологической последовательности представляет собой композиционную условность. В принципе все предлагаемые вниманию читателей приемы анализа можно было бы продемонстрировать на текстах одного поэта или даже на каком-либо одном тексте. Однако привлечение различных поэтических текстов представляет известные удобства: оно позволяет подобрать произведения, в которых анализируемый уровень структурной организации доминирует над другими и выражен наиболее ярко. Именно это стремление к полноте демонстрации исследовательских приемов анализа поэтического текста, а не попытка представить историческое развитие русского стиха — даже в наиболее схематическом виде — определило выбор текстов. Поэтому автор вынужден заранее отвести любой упрек в неполноте (с исторической точки зрения) состава привлекаемых текстов.

Стихотворение К. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» привлечено для демонстрации фонологико-метрического уровня как доминиру-

ющего в общей структуре текста. Следующие за ним стихотворения Пушкина удобны для демонстрации иного аспекта: послание «Ф. Н. Глинке» позволяет раскрыть механизм поэтического смещения значений, а «Зорю быют... из рук моих» — типично пушкинского построения «обнаженного» текста, структуры, построенной на реализации «минус-приемов». Этот аспект — анализ стиля, семантических смещений и поэтических фразеологизмов — близок к тому, который демонстрируется на примере стихотворения Н. Некрасова «Последние элегии». Столкновение поэтизмов и прозаизмов делает в некрасовском тексте наиболее активным именно уровень фразеологии. При этом попутно активизируется проблема жанровой семантики.

Следующие далее анализы текстов с разных сторон касаются композиции, динамики строфического построения, движения лирического сюжета и общей структуры лирического текста как целого. Стихотворение Лермонтова «Расстались мы; но твой портрет...» позволяет продемонстрировать связь грамматической структуры текста (системы местоимений) с создаваемой поэтом моделью мира и человеческих отношений. «Два голоса» Ф. Тютчева — пример диалогического построения текста лирического стихотворения. Анализ этого текста позволяет проникнуть в природу диалогического построения как одного из основных законов лирического повествования. Другой случай диалога — скрытый — можно проиллюстрировать на примере стихотворения А. Блока «Анне Ахматовой». Этот последний текст удобен и для рассмотрения другой проблемы: сложно опосредованного конструирования авторской точки зрения.

Реконструкции более общих моделей авторского мировосприятия (в связи со структурой и низших уровней поэтического текста) посвящены анализы стихотворений Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 года», Цветаевой «Напрасно глазом, как гвоздем...» и Н. Заболоцкого «Прохожий». Здесь сделаны попытки рассмотрения пространственных отношений и — через них — философской конструкции текста.

Специфика построения сатирической поэзии потребовала специального выделения текстов этого типа. Стихотворения А. К. Толстого «Сидит под балдахином...» и «Схема смеха» Маяковского позволяют проанализировать особенности семантического построения сатирических стихотворных текстов. Предлагаемые анализы будут представлять собой монографии о внутренней структуре текста. При этом необходимо учитывать следующее: анализ внутренней структуры поэтического текста в принципе требует подного описания всех уровней: от низших — метрико-ритмического и фонологического — до самых высоких — уровня сюжета и композиции. Но при отсутствии предварительных работ справочного типа (частотных словарей поэзии, ритмических справочников, словарей рифм и др.) полное описание неизбежно сделалось бы излишне громоздким. Для того чтобы избежать этого, мы привлекаем к анализу в каждом отдельном случае не весь материал внутритекстовых связей, а лишь доминантные уровни. Поскольку выяснение того, что в данном случае принадлежит к доминантным элементам структуры, а что — нет, определяется, по сути дела, интуитивно, в анализ вносятся существенные моменты неточности. Автор в полной мере осознает этот недостаток, но вынужден с ним мириться ради компактности изложения. Из-за демонстрационных со-

ображений в отдельных случаях приходится привлекать к анализу и внетекстовые связи.

По той же причине приходится допустить еще одно отступление от последовательной полноты описания. Художественная активность текста определяется не столько наличием тех или иных элементов, сколько их активностью в системе данного художественного целого. Поэтому описание текста — не перечень тех или иных элементов, а система функций. Практически для выявления системы функций необходимо наличие двух описаний одного и того же текста: одно представило бы его как реализацию некоторой системы правил (как единых для всех уровней, так и специально организующих те или иные из них), а другое — как нарушение этой системы. При этом сами нарушения правил могут быть описаны как реализация некоторых других нормативов. В возникающем между этими системами поле напряжения и живет поэтический текст со всем богатством своих индивидуальных значений. Только представив каждый элемент структуры поэтического текста одновременно как выполнение и невыполнение некоторой системы норм поэтической организации, мы получим функциональное описание, раскрывающее художественную значимость произведения. В настоящем изложении нами принята, однако, некоторая более сокращенная система: мы привлекаем только доминантные случаи и наиболее яркие примеры как установления структурных инерций, так и их нарушения.

К. Н. Батюшков

*Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы
При появлении Аврориных лучей,
Но не отдаст тебе багряная детница
Сияны протекших дней,
Не возвратит убежищей пролады,
Где не жились рои красот,
И никогда твои порфиры колоннады
Со дна не встанут синих вод.*

Стихотворение «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» принадлежит к последним и наиболее зрелым произведениям Батюшкова. Оно написано в 1819 г. в Италии. Для нас оно интересно тем, что свойственное Батюшкову мастерство звуковой организации текста становится здесь средством построения и передачи глубокого содержания. Взятая вне данной структуры текста, мысль стихотворения могла бы показаться тривиальной. Ее невозможно было бы выделить в потоке медитаций «на развалинах»

и «гробах» «при свете восходящего солнца», которые затопили европейскую литературу после Оссиана, Юнга, «Руин» Вольнера и сотен подражаний им.

Доминантными, наиболее активно работающими уровнями здесь выступают низшие — фонологический и метрический. Каждый из них образует определенным образом организованные структуры, а лексико-семантический уровень выступает как их интерпретация. Через него происходит соотнесение фонологических значений с ритмическими. Зависимость здесь двусторонняя, что определяется иконичностью знаков в искусстве и презумпцией осмысленности структурных элементов художественного текста: семантические единицы и их соотношение в данном тексте интерпретируют значения единиц низших уровней. Но существует и обратная зависимость: соотнесенность фонем порождает семантические сближения и антитезы на высших уровнях — фонологическая структура интерпретирует семантическую.

Первый стих:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы —

создает семантический конфликт: первоначальное значение «Байя пробуждается» означает, во-первых, переход, изменение состояния и, во-вторых, особый переход — от сна к бодрствованию. Оба эти состояния принадлежат жизни, и сам переход от одного к другому не представляет собой в обычной связи понятий чего-либо невозможного или затруднительного. Присоединяя к ядру предложения обстоятельство места «из гробницы», Батюшков решительно смещает весь семантический план. «Пробуждение» оказывается синонимом воскресения. Вместо ординарной смены состояния *внутри жизни* — переход *от смерти к жизни*. Стихотворение начинается декларацией возможности такого перехода, хотя одновременно нам раскрыта незаурядность, необычность этой ситуации (пробуждение не ото сна, не в постели, а от смерти, из гробницы).

Наличие двух семантических центров в стихе и конфликт между ними отчетливо прослеживаются на фонологическом уровне, организованном в стихотворении интересно и специфически. Непосредственное читательское ощущение говорит о сложности и богатстве организации текста. Однако обычные в исследовательской практике инструменты звукового анализа: поиски звукоподражаний и аллитераций — в данном случае ничего не дают: подлинная структура соотношения фонем текста ими не улавливается. Зато если отказаться от отождествления этих — весьма частных — случаев со звуковой организацией в целом и согласиться, что любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте неслучайно, то перед нами откроется очень интересная картина.

Двум семантическим центрам первого стиха соответствует оппозиция двух ударных гласных:

Вообще все стихотворение характеризуется наличием трех сильных ударных гласных в стихе, исключая последний, где их четыре. Схема распределения их такова:

а _____ а _____ и
 е _____ о _____ е
 а _____ а _____ и
 а _____ е _____ е
 и _____ е _____ а
 е _____ и _____ о
 а _____ и _____ а
 а _____ а _____ и _____ о

Сразу же бросается в глаза простота опорной структуры гласных фонем. В структуре участвуют лишь четыре фонемы, которые легко обобщаются в две группы: а/о и е/и. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непреднеязычность.

В первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой «а», а гробницы — за «и».

Однако строгость, даже скудость опорной вокалической системы текста противоречит интуитивному ощущению богатства звучания. Это непосредственное ощущение отражает интересную сторону вокализма текста. Рассмотрим отношение ударных гласных к безударным в первом стихе. Получим следующую картину. Первый ударный гласный — «а» — дан на фоне почти полного набора русских гласных и включается в оппозиции:

а ←————→ ы
 а ←————→ о — как фонема и как акустическая единица
 а ←————→ о — как фонема при произнесении ь^а —
 редуцированного гласного заднего
 ряда с оттенком «а»
 а ←————→ у
 а ←————→ е
 а ←————→ а — с предшествующим смягчением согласного
 а ←————→ а — с предшествующей йотизацией.

Дифференциальные признаки фонемы «а», активизируемые в каждой из этих оппозиций, будут составлять ее реальное звуковое содержание в первом стихе. Вторая центральная фонема «и» дана в значительно более узком кругу противопоставлений:

и ←————→ о
 и ←————→ ы

В «и» раскрывается переднеязычность и способность смягчать предшествующий согласный звук.

Оппозиция а — и получает в стихе характер противопоставления элемента с богатым звуковым содержанием элементу с бедным. Богатство, красочность, полнота значения закрепляются за «а» как его структурно-семантическое свойство.

Заложенная в первом стихе оппозиция поддерживается еще двумя консонантными противопоставлениями: группа «а» дается на фоне скопления смычных «т — п — б — д», что в сочетании с «ј», удвоенным между двумя «а» в слове «Байя», противопоставит значительно менее артикуляционно напряженному окружению «и».

Одновременно выделяется противопоставленность звуковых групп *проб* — *гроб* (пробуждаешься — гробницы). Дифференциальный элемент *п — г* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой.

Первый стих включает в себе, таким образом, некоторое структурное противоречие: лексически он утверждает снятие противоположности между жизнью и смертью, воскрешение, а фонологически подчеркивает разделенность, неслиянность двух семантико-структурных центров.

Второй стих представляет органическое продолжение первого (они составляют единую синтагму). Связь стихов поддерживается звуковыми параллелями: *про* — *при* — *по*; первый стих начинается группой вокализма *ы — ъ^а — у*, второй кончается *ы — у — е*. Однако он вносит и новое: пробуждение (воскресение) связывается с появлением зари, светом. Слово «лучи» составляет семантический центр второго стиха. Но слияние образов воскресающей Байи и гробницы происходит здесь не только на лексико-семантическом уровне (в образе зари), но и на фонологическом. Опорная структура вокализма второго стиха приобретает такой вид:

е _____ о _____ е

Здесь показательно и то, что соотношение 2:1 изменилось в пользу гласных переднего ряда (таких случаев в тексте всего два на семь стихов, имеющих три опорных гласных; в восьмом картина еще более показательна: три гласных непереднего ряда и один переднего), и то, что «а» в этой функции заменено «о», — случай единственный в тексте. Главное же другое: в силу отсутствия смыслового противопоставления на лексико-семантическом уровне разница между опорными гласными теряет характер противопоставления. Более того, если мы рассмотрим отношение ударного гласного и тяготеющей к нему (заключенной между паузами словоразделов) группы безударного вокализма, то увидим, что признак богатства фона придан здесь как «о», так и «е». «Е» дано в сопоставлении с «и», «о», «а» (с предшествующей йотацией) и в третьей группе — «у». Такой набор активизирует значительно большее количество дифференциальных признаков и делает гласный переднего ряда гораздо более богатым содержательными связями, чем в первом стихе. «О» дано на фоне: *а — и — ы*, что также очень полно раскрывает внутреннюю фонологическую структуру.

Следующие два стиха:

Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней... —

вводят новое противопоставление: сияние зари не есть сияние прошедших дней, а пробуждение — не настоящее воскресение. Если в первых двух стихах

«Аврорины лучи» и «гробницы» были противопоставлены, то сейчас «багряная денница» сближается с «гробницей». Отчетливо выделен их фонологический параллелизм на консонантном уровне:

грбнц _____ бгрнц

При этом напомним, что сочетание «гр» в стихотворении встречается только в этих двух словах и что в антитезе «проб» — «роб» уже была закреплена его семантика.

Противопоставление закрепляется двумя локальными оппозициями: «багряная — сияния» и «денница — дней». Основное противопоставление текста на уровне гласных фонем здесь предельно усилено. «Багряная — сияния» обнажает оппозицию «аяя — иияя», где «я» (йотированное «а») выступает как основание для сравнения групп, а удвоенные «а» и «и» — как дифференциальные признаки. Однако семантическая интерпретация этих дифференциалов поменялась. «А» было вначале связано со значением пробуждения и противостояло «а», несшему семантику смерти, но далее эта оппозиция снята в группе слов со значением «заря». Теперь, когда «заря» противопоставлена как ненастоящий свет некоторому подлинному «сиянию», «и» стало смыслоразделительной гласной группы «истинного света» (в этом стихе гласные переднего ряда решительно преобладают), а «а» осталось в группе слов, характеризующих невозможность возрождения. Не случайно в группе «багряная денница» слиты основные фонемы слов «Байя» и «гробница». Зато элемент «пр», об антитетичности которого «гр» мы уже говорили, вначале связанный со значением пробуждения, передается группе: «протекших», «прохлад», «порфиры». Семантика гласных переднего ряда определяется теперь тем, что, с одной стороны, с ними связаны слова группы утраченной полноты и богатства жизни («сияния», «протекших», «дней», «убежищей», «нежились», «рои»), а с другой — отрицанья (ср. фонологическую выделенность «е» в цепочке *о — е — о — «но не отдаст...»*).

Общая композиция стихотворения весьма интересна: лежащая в основе текста мысль о невозможности воскресить утраченную красоту конструктивно завершена уже в конце первого четверостишия. Кажется, что стихотворение исчерпано уже на середине. Действительно, последующие четыре строки представляют собой развитие заключительного двустипа первой строфы. Самостоятельного смыслового значения они, как может показаться, не имеют. Однако ритмическая структура вступает в конфликт с этим представлением. Присмотримся к ней.

∪ _ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪
 ∪ _ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪
 ∪ _ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪ ∪
 ∪ _ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪ ∪
 ∪ _ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ _ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

В первом трехстишии шестистопный ямб имеет устойчиво урегулированный перрихий на нечетных стопах, фактически превращаясь в трехударник. Это очень редкий в русской поэзии, тем более в эпоху Батюшкова, размер. Необычность этой ритмической инерции, с одной стороны, и тщательная ее выдержанность, с другой, делают ее очень ощутимой. Соответственно получает высокую значимость четвертый стих. Выделенный и фонологически, и метрически, он получает смысл антитезы предшествующим трем: сияние прошлого противостоит и «гробнице». и «Аврориным лучам» сегодняшнего.

Следующая строфа резко меняет метрическую структуру: то, что было в первом четырехстишии нарушением системы ритма, становится законом построения. Нечетные строки воспроизводят структуру основной ритмической инерции, а четные перебивают ее, воспроизводя ритмический рисунок четвертого стиха. Так создается ритмический синтез двух картин — сияющего утраченного прошлого и разрушенного настоящего. Однако, как только в сознании читателя эта новая структура строфы утверждается в качестве нормы, следует новое нарушение. Стихотворение завершается уникальной для него четырехударной строкой, которая тем самым приобретает особое, итоговое значение. Ритмическая структура строится как динамическое сочетание утверждения и нарушения норм. При этом возникает конфликт между ритмической и лексико-синтаксической структурой. Ритмическая структура утверждает итоговый характер четвертого стиха по отношению к первым трем, второго четырехстишия — по отношению к первому и последнего стиха — по отношению ко второму четырехстишию и всему стихотворению. Интонация вывода, сентенции нарастает к концу и торжествует в последнем стихе, который, бесспорно, — об этом свидетельствует вся ритмико-синтаксическая структура — следует читать замедленно и значительно, как вывод из всего текста.

Между тем лексико-синтаксической уровень построен прямо противоположно. Образ былого дан в следующей последовательности: «сияние протекших дней», «убежища прохлады», «где нежилась рой красот» и «порфирны колоннады» на дне «синих вод». Предметность, необобщенность, вещественность имен текста нарастает. Сначала обобщенный образ «прошедших дней», хотя и снабженный зрительно-метафорическим «сиянием», затем — указание на более конкретную картину — дворцы и их обитательницы. Но оба вещественных существительных заменены перифразами: дворцы — «убежища прохлады», их жительницы — «рой красот». И только в последних двух стихах появляются конкретные, ощутимые предметы, вещественность которых подчеркнута «материализующими» эпитетами «порфирны», «синие». Так на том месте, где по интонации должна находиться сентенция, в лексике дана деталь. Происходит не только нарастание вещественности, но и сужение поля зрения. Если бы эту цепь образов перевести на киноязык, то перед нами был бы отчетливый переход от общего плана к среднему и, наконец, крупному — колонны на дне моря. В этом случае, как и в киноязыке, деталь получает добавочное переносное значение, воспринимается как троп, тем более значительный, чем вещественное и пространственно укрупненное он сам. Порфирные колонны и синие воды, сохраняя всю конкретность отдельных предметов, становятся в тексте символами, концентрирующими в себе сложный комплекс идей — красоты, разрушения, невозможности вернуть утраченное, вечности.

Однако наше представление о структуре стихотворения Батюшкова было бы неполным, если бы мы не указали на еще одно значимое противоречие текста. Мы видели, что вся структура текста создает трагический образ разрушения красоты и невозможности ее воскрешения. Однако эта, выраженная всем строем стихотворения, идея вступает в противоречие с возникающим из того же текста ощущением вечности и неистребимости красоты. Это ощущение возникает из богатства звуковой организации и достигается исключительно фонологическими средствами. Секрет инструментовки Батюшкова — в разнообразии фонемосочетаний. Если при повторении одних фонем (а именно этот принцип лежал в основе звуковой организации текста у Державина — самого искусного мастера звуковой организации до Батюшкова) выделяется как значимая, структурно осязаемая единица сама эта фонема, то при сочетании различных фонем структурно значимыми становятся ее элементы, дифференциальные признаки. Фонема в различных сочетаниях становится не равна самой себе. Ее реальное содержание делается подвижным и может наполняться многими значениями. Наряду с этим у Батюшкова широко встречаются сочетания фонематических повторов с контрастами. Так, в слове «сияния» «с» и «н» получают отдельность и значимость на фоне общей группы «ия», в соотношении с которой каждый из них раскрывает специфику своего содержания. В целом текст создает ощущение перенасыщенности звучаниями, богатства, что порождает сложный конфликт с его меланхолическим содержанием. Только в единстве этих разнонаправленных структур создается общее представление о значении текста.

А. С. Пушкин

Ф. Н. ГЛИНКЕ

*Когда средь оргий жизни шумной
 Меня постигнул остракизм,
 Увидел я толпы безумной
 Презренный, робкий эгоизм.
 Без слез оставил я с досадой
 Венки пиров и блеск Афин,
 Но голос твой мне был отрадой,
 Великодушный Гражданин!
 Пускай Судьба определила
 Гоненья грозные мне вновь,
 Пускай мне дружба изменила,
 Как изменяла мне любовь,
 В моем изгнанье позабуду
 Несправедливость их обид:
 Они ничтожны — если буду
 Тобой оправдан, Аристид.*

Поэтика этого стихотворения построена на метафоризме. Однако метафоризм здесь особого рода. Одно и то же жизненное содержание может быть, согласно поэтике этого типа, передано несколькими способами, причем каждый из них образует замкнутую систему — *стиль*. Единство стиля может достигаться системой эксплицитных (выраженных) правил, что было характерно для классицизма, однако может быть и имплицитным (невывраженным). В этом случае оно дано автору и читателю непосредственно на основании их предшествующего художественного опыта и проверяется чувством диссонанса, возникающим при введении нестилевого слова¹.

Поэтика XVIII в. узаконила иерархию трех стилистических систем. Ко времени создания интересующего нас стихотворения Пушкина от этой эпохи сохранилось лишь повышенное чувство единства стиля. Сам же набор стилей был значительно разнообразнее и не строился по единой системе: он циклизировался вокруг определенных жанровых, идейно-тематических или персональных ареалов (например: «стиль элегии», «оссианический, северный стиль», «стиль Жуковского»). В общем семантическом поле русской лексики эти стили образовывали не универсальную, всеохватывающую, с взаимно не перекрывающимися слоями систему Ломоносова, а множество локальных упорядоченностей, причем одно и то же слово могло входить в несколько стилистических систем, получая каждый раз особые дополнительные значения. При этом возникал особый тип метафоризма: пересказ событий в пределах определенного стиля был подобен переводу на другой язык, переключению в иную систему кодирования. Так, в перифрастической поэтике XVIII в. «светило дня» означало «солнце», «пылать» (или «пылать душою») — «любить». Подобная зашифрованность осознавалась не только как принадлежность классицизма: в ней видели черту поэзии вообще, в частности «оссианической поэзии» бардов, которая воспринималась как созвучная романтической современности. А. Рихтер, автор брошюры «О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков», писал: «Мифология образовала новый пиитический язык, богатый формами и сильный в выражениях. Они называли небо „черепом исполина Имера“, реки — „кровию долин“, радугу — „мостом богов“, „путем неба“, золото — „слезами Фрей“»².

При этом, поскольку та или иная стилистическая упорядоченность, чтобы восприниматься как «поэтическая» (в противовес «прозе» обычной речи), чаще всего должна была строиться на базе семантических сдвигов, метафоризма, возникал *двойной метафоризм*: внутри данного стиля (синтагматическое отношение различных единиц данной системы) и в результате отнесения смысловых узлов данного стиля к соответствующим единицам обыденной реальности и отождествляемой с нею бытовой речи. Так, «оргии жизни шумной» в первом стихе послания Ф. Н. Глинке представляет собой мета-

¹ Нестилевое слово художественно активно именно как чужеродное, не входящее в систему. Следовательно, введение его приводит к активизации признака системности. О художественной функции вностилевых элементов см.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 145 и след.; *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. С. 131 и след.; *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 20—23.

² *Рихтер А.* О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков. СПб., 1821. С. 20.

фору, поскольку пересечение значений «оргия» и «жизнь» образует семантический эффект. Но эта метафора, функционирующая в пределах текста стихотворения, получает вторичный смысл, поскольку однозначно переносится на внетекстовую ситуацию, означая в ней «пребывание в Петербурге».

Однако наличие ряда локальных семантических упорядоченностей в пределах общей системы языка и возможность использования их в качестве различных стилей еще не означали, что поэтический текст приобретал характер лишь нового языкового выражения, содержанием которого было то же событие, пересказанное средствами бытовой речи. Рассказывая о своем изгнании средствами стиля, который осознал читателем как «античный», Пушкин создавал особую сюжетную модель, в которой и облик действующих лиц, и окружающие их обстоятельства, и переживаемые ими чувства были однозначно предопределены. Уже самая возможность подобного моделирования сюжета (в данном случае факта своей биографии и характера своего друга) представляла определенную интерпретацию. В отношении между описываемым событием и избранным стилем существовала определенная свобода (свое изгнание Пушкин мог описать шутливо-иронически, приравнять добровольному бегству Чайльд-Гарольда и т. п.). Но сам выбор стиля нес значительную художественную информацию (в отличие от поэтики XVIII в., где он был однозначно закреплен за темой и жанром).

Необходимо подчеркнуть, что стилистико-семантические упорядоченности, о которых мы здесь говорим, не совсем совпадают с обычным понятием стиля. Складываясь в те обширные стилистические пласты, которые чаще всего и привлекают внимание исследователя, они значительно более локальны. В конечном итоге это может быть система отношений, установленная каким-либо *одним* текстом, если он настолько значителен, чтобы занять в сознании читателя или культурной модели эпохи самостоятельное место в виде отдельной моделирующей системы. Подобные локальные упорядоченности теоретически могут быть разделены на семантические и стилистические, но в реальном культурном функционировании текстов эти два аспекта настолько тесно склеиваются, что разделение их бывает затруднительным, а при изучении функционирования текста — и бесполезным.

Послание Ф. Н. Глинке выдержано в пределах «античного» стиля. Указание на это, так же как и на тот факт, что подобный стиль лежал в пределах «поэтического» и «возвышенного», не выходит за пределы самых очевидных наблюдений. Однако семантико-стилистическая конструкция «античности» для читателя пушкинской эпохи могла конкретизироваться несколькими способами. Очень содержательное наблюдение над интересующим нас аспектом текста принадлежит Ю. Н. Тынянову: «Слово „эгоизм“, конечно, „варваризм“ в словаре Пушкина, с яркой прозаической окраской:

...Таков мой *организм*

(*Извольте мне простить ненужный прозаизм*) (III, 320).

Но ему предшествует слово „остракизм“ — яркое в лексическом отношении, но уже не как „прозаизм“, а как „грецизм“. В нем не только лексически

окрашена вещественная сторона слова, но и формальная: „изм“, именно вследствие лексической яркости вещественной стороны, осознается так же, как суффиксальный „грецизм“. Слово „остракизм“ — первый рифмующийся член в рифме *остракизм — эгоизм*, причем рифменная связь здесь дана через формальную сторону слова; „греческий“ суффикс слова „остракизм“ вызывает такую же лексическую окраску в суффиксе слова „эгоизм“, что окрашивает и все слово заново: „эгоизм“ из „прозаизма“ превращается в „грецизм“»¹.

«Грецизм» в значении, употребленном Ю. Н. Тыняновым, не равнозначен «античности». Это — «археологическое» направление в интересе к античной культуре, которое было связано с именами Бартеlemi, Винкельмана, Фосса, Гнедича² и основывалось на противопоставлении условной античности классицизма, мира античных реалий и подлинного древнего быта — грубо-примитивного, свободного и героического. Именно сознание противопоставленности «античности» классицизма и «грецизма» как двух стилистических решений руководило Пушкиным, когда он, работая в 1830 г. над посланием Дельвигу, заменил стих:

Мы оба рано на Парнасе... (III, 858)

на:

Явились мы оба рано
На ипподром, а не на торг... (III, 249)³

Античные ассоциации, вызываемые словами «Парнас» и «ипподром» (в контексте с ними и «торг» получает приметы «грецизма»), конечно, принципиально различной природы и активизировали разные типы семантико-стилистических упорядоченностей.

Однако не все в приведенной выше цитате Тынянова представляется бесспорным: «эгоизм» вне данного контекста вряд ли осознавался как «прозаизм» (отметим попутно, что и «организм» в часто цитируемых стихах Пушкина представляет собой «прозаизм» совсем не как отдельная словарная единица; непозволительный прозаизм представляло собой объяснение своего отношения к природе физиологическими свойствами организма). «Эгоизм» — слово философского лексикона XVIII в., и в пушкинскую эпоху оно могло входить в целый ряд семантических подсистем, поскольку отношение к проблеме личного интереса было одним из коренных показателей в распределении моделирующих систем эпохи. В творчестве Пушкина мы встречаем слово «эгоизм» в контекстах, которые адресуют нас к самым различным системам семантических упорядоченностей. Так, известное место из «Евгения Онегина», где «безнадежный эгоизм» рифмуется с «унылым романтизмом», оживляет романтическую систему понятий, которая, однако, уже не является универ-

¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 143.

² См.: Кукулевич А. «Илиада» в переводе Гнедича // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1939. Вып. 2. № 33. Сер. филол.; Русская идиоллия Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1939. Вып. 3. № 46. Сер. филол.

³ Упоминание «торга» — полемический выпад против литературных врагов 1830 г.

сальной моделью, а, включенная как определенный этап в цепь исторически возможных систем, оценивается извне, как переходящая и ограниченная.

В публицистике Пушкина мы найдем и отождествление эгоизма с личным началом — в духе публицистики XVIII в.: «Франция, *средоточие Европы*, представительница жизни общественной, жизни все вместе эгоистической и народной» (XII, 65). Однако это же слово может включаться и в иную, гедонистическую (восходящую тоже к XVIII в., но в значительно более частной традиции) модель, ставящую эгоизм вне нравственных оценок: «Напомни этому милому, беспамятному эгоисту, что существует некто А. Пушкин, такой же эгоист...» (из письма А. А. Бестужеву; «милый, беспамятный эгоист» — Никита Всеволожский) (XIII, 101).

В какой же семантической системе дан «эгоизм» в послании Глинке? Резко отрицательная его оценка («презренный, робкий»), противопоставление ему «великодушия гражданина» уже дают некоторые основания для суждений. Однако произведем предварительно одну семантическую реконструкцию. Стихотворение построено на системе парных антитез, характеризующих, с одной стороны, отрицательный эгоистический мир, изгнавший поэта, и, с другой стороны, высокие идеалы гражданственности. Оба мира пространственно со-вмещены с Древней Грецией. Отрицательный мир географически определен — это Афины. Антитеза ему (в дальнейшем мы увидим, что это не случайно) оставлена без конкретизации. Но мы вполне можем реконструировать пропуск. Это, конечно, Спарта. «Спартанец» как синоним «великодушного гражданина», сурового героя присутствовал в лексиконе Пушкина 1822 г. По воспоминаниям И. П. Липранди, прочитав «Певца в темнице» В. Ф. Раевского, Пушкин сказал: «Никто не изображал еще так сильно тирана...» — и прибавил, вздохнув: «После таких стихов не скоро мы увидим этого Спартанца»¹.

Реконструкция второго члена оппозиции позволяет восстановить и то семантическое поле, которое требовал себе текст.

Афины (край роскоши, пиров, искусства и рабства)	Спарта (страна суровой гражданственности и героизма)
эгоизм	героизм
богатство	бедность
изнеженность	стоицизм
пиры	гонение
рабство	свобода
ничтожество	величие

Подобное истолкование античного героизма представляло частную, хотя и очень распространенную, систему значений. Она восходила к Мабли и в

¹ Цит. по: Цявловский М. А. Стихотворения Пушкина, обращенные к В. Ф. Раевскому // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 47.

известной мере к Руссо, определила яacobинскую трактовку и соответствующую концепцию Шиллера. Эта семантическая конструкция противостояла другой, восходящей к Гельвецию и французским материалистам XVIII в. и также широко представленной у Пушкина. По геллвецианской модели, счастье, свобода и гражданственность были синонимами, а гражданин наделялся не чертами сурового аскетизма, а стремлением к полноте жизни и своеобразием личности, в отличие от односторонности и однообразия жизни рабов и тиранов. «Остракизм» и «эгоизм» принадлежат двум различным семантическим упорядоченностям, которые, однако, совмещаются в пределах единого, более общего типа.

Однако названные семантические упорядоченности не единственные «культурные языки», необходимые для дешифровки текста: вся система романтических противопоставлений активизируется в тексте в связи с наличествующей в нем оппозицией «я — толпа». Хотя и «гражданственная» семантическая модель включала объединение тиранов и рабов¹, отождествляя рабство с некоторым условным географическим пространством («Афины», «Рим»), а протест против деспотизма — с уходом, бегством, добровольным изгнанием (ср. «К Лицинию»), однако в анализируемом тексте есть черты, явно рассчитанные на активизацию в сознании читателя именно романтической модели. «Тиран» и «рабы» не взаимоуравниваются, а *прямо слиты* в едином понятии «толпы». Стилизуя факты своей биографии, Пушкин называет постигшую его ссылку «остракизмом», то есть изгнанием по воле народа. Упоминание измен в любви и дружбе прямо вело к штампам романтических элегий.

Совмещение «гражданственного» и романтического кодов проявилось и в отсутствии антитезы Афинам. Представляя бунт как уход, гражданственная поэзия начала XIX в. неизменно рисовала некоторую пространственную схему, в которой и мир рабства, и противопоставленный ему край свободы были конкретизированы. Чаще всего это были город (Рим, Афины) и деревня. В романтической системе место ухода не конкретизировалось: неподвижному пространству рабства противопоставлялся «поэтический побег», путь, движение. Непременно указывалось, *откуда* оно направлено, и не указывалось — *куда*.

Таким образом, текст проецируется сразу на несколько семантических структур. Однако, хотя в отношении к каждой он получает специфический смысл, все эти системы совместимы и на более высоком уровне организации могут быть сведены в единую лексико-стилистическую структуру.

В итоге пересечение нескольких, принадлежащих культуре той эпохи в целом, семантических систем образует идеологическую индивидуальность текста. Перечисленные выше семантические системы (как и многие другие)

¹ Ср.: Одни тираны и рабы

Его внезапной смерти рады.

(К. Рылеев. «На смерть Байрона»)

Везде ярем, секира иль венец,

Везде злодей иль малодушный,

Тиран льстец

Иль предрассудков раб послушный. (II, 266)

укладывались в единую стилистико-эмоциональную организацию, которую можно было бы определить как «героическую» в ее частной разновидности «античного героизма». На этом уровне, применительно к русскому гражданскому романтизму, прекрасно описанному Г. А. Гуковским¹, наибольшая активность слов проявлялась не в сцеплении их лексических значений, а в том эмоциональном ореоле, который им приписывался контекстом данной культуры. В этом аспекте слова не были равнозначными. Одни из них *определяли* эмоциональный облик текста, «заражая» весь стиховой ряд, другие *получали от соседства с первыми*, «заражаясь» их окраской, *эмоциональное звучание*, им не присущее в других контекстах, третьи же принципиально не могли поддаться адаптации и присутствовали в тексте лишь как элементы *другого стиля*.

Единство разбираемого текста определяется отсутствием в нем слов третьего рода.

Слова первой группы должны обладать безусловным свойством: они не могут встречаться в языке (или по крайней мере в литературных текстах данной эпохи) в контекстах иной эмоциональной окраски. Их эмоциональный заряд дан не тем текстом, который они «заражают», а находится вне его: он определен общим культурным контекстом эпохи. Это требование лучше всего выполняют собственные имена и варваризмы. Свою роль эмоциональных ферментов они могут сыграть с тем большим успехом, что лексическое значение их читателю может быть и не до конца ясно. В этом одна из поэтических функций собственных имен. В интересующем нас тексте это «остракизм», «Афины», «Аристид». Не случайно все они поставлены в ударных композиционных местах текста — рифмах и концовках.

Вторую группу представляют собой слова гражданской, героической сепантики, которая в связи с вершинной функцией первой группы осмысливается как специфически «греческая». Сюда же следует отнести и условно-бытовую лексику («венки», «пирь», «оргии»), возможную и в других, совсем не «греческих» контекстах, но в данном случае получающую именно такое осмысление, благодаря соседству со словами первой группы.

Отобранные в пределах этих стилистических возможностей слова вступают в текст, благодаря его поэтической структуре, в особые отношения, приобретаая от соседств и сцеплений специфическую окказиональную семантику. Эта система связей образует особый уровень.

Единство эмоционально-стилистического пласта еще резче обнажает семантические сломы, придающие всему понятийному уровню характер метафоризма — соединения контрастирующих значений.

Текст стихотворения распадается на две композиционные части с параллельным содержанием: каждая из частей начинается описанием преследований и изгнания, а завершается, как рефреном, обращением к одобрению «Великодушного Гражданина»:

...Но голос твой мне был отрадой,
Великодушный Гражданин.

¹ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 173—222.

...Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан, Аристид.

Однако параллелизм содержания — лишь основа для выделения конструктивных отличий. Трехчленная схема каждой из частей: 1) Гонение, 2) Мое отношение к нему, 3) Твоя оценка — решается в каждом случае особыми лексико-семантическими, грамматическими и фонологическими средствами, в результате чего повтор получает не абсолютное, а структурно-относительное значение и создается то сюжетное движение, о котором речь будет в дальнейшем.

На лексико-семантическом уровне мир, из которого изгнан поэт, в первой части стихотворения наделен некоторой (при всей поэтической условности этой географии) пространственной характеристикой. Это — Афины. В связи с этим изгнание — «остракизм» получает признаки пространственного перемещения, странствования. Сказанное не отменяет того, что географическая конкретизация продолжает восприниматься как мнимая и чисто поэтическая. Значение ее колеблется между конкретно-вещественным образом картины из античного быта и представлением о том, что картина эта совсем не вещественна, а является лишь поэтическим эквивалентом понятия преследований в современном — прозаическом — мире и, наконец, проекцией на биографические обстоятельства изгнания автора из Петербурга.

Это семантическое «мерцание» получает особый смысл, поскольку грубое значение всех трех истолкований одинаково — их можно представить как три выражения приблизительно одного содержания. Разница же между ними заключается в степени абстрактности. Эта игра значений, позволяющая в одном и том же высказывании увидеть одновременно три степени обобщенности — от предельно личной до всемирно-исторической, — составляет смысловое богатство рассматриваемых строк.

Эта конкретно-вещественная абстрактность и призрачно-поэтическая конкретность составляют основу семантической конструкции первой половины текста. Абстрактные существительные: «веселье», «любовь», «увлечения» — заменены вещественными и несущими на себе двойную печать «грецизма» и «вещности»: «оргиями» и «венками». Отношению автора к «гонениям» придан облик действия с зафиксированностью внешнего выражения, зримого поступка:

Без слез оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин...

Во второй половине стихотворения тема гонений освобождается от семантической игры — она выступает в обнаженно абстрактном виде:

Пускай Судьба определила
Гоненья грозные мне вновь...

Перифразы: «оргии жизни», «венки пиров» — заменяются олицетворениями: «Судьба», «Дружба», «Любовь».

Эта смена принципов семантической конструкции подчеркнута тем, что в «рефрене» они меняются местами: первая часть кончается отвлеченно-аллегорическим «Великодушный Гражданин», а вторая — многоплановым «Аристид» с проекцией и на античного политического деятеля, и на тот условно-схематический образ, который связывался с этим именем в литературе XVIII в., и на Ф. Глинку¹.

Сюжетно-тематический параллелизм и различие семантических конструкций первой и второй частей становятся очевидными при последовательном сопоставлении:

I	Когда средь оргий жизни шумной Меня постигнул остракизм...	изгнание
II	Пускай Судьба определила Гоненья грозные мне вновь...	
I	Увидел я толпы безумной Презренный, робкий эгоизм...	измены
II	Пускай мне дружба изменила, Как изменила мне любовь...	
I	Без слез оставил я с досадой Венки пиров и блеск Афин...	презренья к гонителям
II	В моем изгнанье позабуду Несправедливость их обид...	
I	Но голос твой мне был отрадой, Великодушный Гражданин...	благословение «гражданина»
II	Они ничтожны — если буду Тобой оправдан, Аристид.	

Сюжетный параллелизм выделяет и контрастность грамматических конструкций; оппозицию временного (с причинным оттенком) «когда» и усту-

¹ Поэзия совмещения реальных фактов из современной жизни с определенными поэтически-условными (например, античными) их моделями заключалась, в частности, в том, что те или иные хорошо всем известные стороны жизни объявлялись как бы несуществующими и жизнь как бы «укрупнялась». Так, для рассматриваемого текста не существуют хорошо известные в пушкинском кругу комические стороны личности любимого Пушкиным Ф. Глинки, определившие неизменное сочетание почтительности и иронии в отзывах Пушкина о нем. Например, посылая анализируемые нами стихи брату, Пушкин писал: «...покажи их Глинке, обними его за меня и скажи ему, что он *все-таки* (курсив мой. — Ю. Л.) почтеннейший человек здешнего мира» (XIII, 55). Показательно, что вне поэзии, в письмах, «античный» тон применительно к Глинке звучит иронически: «Я рад, что Глинке полюбились мои стихи — это была моя цель. В отношении его я не Фемистокл; мы с ним приятели, и еще не ссорились за мальчика» (XIII, 56). Ср. также эпиграмму «Наш друг *Фита*, Кутейкин в эполетах...» и иронические отзывы о псалмах Глинки в письмах.

пительно-ограничительного «пускай», прошедшего и будущего времени, реальности и условности («если буду») действия.

Таково общее структурное поле, в котором развивается сюжет стихотворения. Текст организуется двумя конструктивными центрами: «они» и «ты» —

они	ты
толпа безумная	великодушный гражданин
дружба любовь их обиды	Аристид

Развитие поэтического сюжета состоит в движении «я» от первого центра ко второму. Поэтическое «я» сначала находится «среди оргий», мир «толпы безумной» — его мир. Вместе с тем — это мир праздничный, мир пиров и блеска. Но изгнание и «измены» обнажают перед «я» ничтожность этой жизни и «эгоизм» «толпы», а голос Гражданина раскрывает перед «я» возможность иного, героического бытия. «Я» последовательно предстает перед нами в облике участника пиров, разочарованного изгнанника, ученика, стремящегося приблизиться к учителю. Следует иметь в виду, что для людей типа Глинки, связанных и с масонской традицией, и с опытом декабристской конспирации, поэзия добровольного ученичества, подчинения и подражания с целью приблизиться к идеальной нравственной норме, воплощенной в Учителе, была знакома и близка. В этом смысле то, что «я» не сливается с «ты» как равное по степени нравственного совершенства, а приближается к нему, свидетельствует о глубоком проникновении Пушкина в самую сущность того, как понималась идея общественного воспитания в кругах Союза Благоденствия.

Сюжетное движение тонко соотносено с глагольной системой. Центральную часть первой половины текста составляет группа стихов, дающих последовательное движение семантики глаголов. В начале отношение «я» и «толпы» — отношение тождества. «Я» погружено в окружающую его жизнь. Одновременно происходит и семантическое взаимовлияние слов друг на друга: из всех возможных контекстов слова «жизнь» сразу же исключаются те, которые не сочетаются с предшествующим «оргий» и последующим «шумной». Таким образом, реальная семантика «жизни» резко сужена по отношению к потенциальной. Отношение этих двух семантических возможностей и определяет значение слова в стихе. Для действия «постигнул» (остракизм) «я» — не субъект, а объект. Но, поскольку по своему значению оно направлено лишь на «я», а не на «толпу», среди которой «я» до сих пор находился, возникает возможность разделения. Поэт увидел «эгоизм толпы» — «я» превращается в субъект, а «толпа» — в объект действия. Действие это — пока лишь осознание различия, а оценочные эпитеты «презренный», «робкий» показывают и природу этого различия. «Презренности» противостоит понятие чести, а «робости» — смелости. Так конструируется нравственное противопостав-

ление «я» и «толпы»). А приставка «у-видел» подчеркивает момент возникновения сознания этого различия.

В глагольной паре «увидел — оставил» выделяется новая группа значений: признаки активного действия, разрыва, пространственного перемещения становятся во втором глаголе ошутимее именно в силу его сопоставления с семантикой первого. Изменяется и характер объекта действия. Представленный сначала как упоительно-привлекательный, а затем — как отвратительный, он теперь сохраняет двойную семантику. С одной стороны, описание покинутого мира подчеркивает его привлекательность: «оргии» заменены «венками пиров», а «шум» — «блеском». Но входящие в характеристику действия обстоятельства: «без слез» и «с досадой» — раскрывают эту привлекательность как внешнюю.

В противовес этой цепочке активных глаголов оборот «мне был отрадой» выступает как функционально-параллельный форме «меня постигнул». Однако семантически он ей противоположен, давая не исходную точку движения, а предел, к которому оно стремится.

Мы уже отмечали, что вторая половина стихотворения повторяет сюжетное движение первой. Однако на фоне этого повтора раскрывается различие, придающее сюжету характер развития: все участники конфликта предельно обобщены: «гонители» — до уровня Судьбы, измена представлена не презренной толпой, а высшими ценностями — любовью и дружбой. Таким образом, гонение из эпизода жизни возведено в ее сущность. И то, что все это ничтожно перед лицом одного лишь одобрения со стороны Аристида, неслыханно возвышает этот образ и над автором, и над всем текстом.

Противопоставление вещественно-конкретного и отвлеченно-абстрактного облика первой и второй частей текста очень интересно проведено на уровне фонологической организации.

Фонологическая связанность текста очень высока — о большом числе звуковых повторов говорят следующие данные: количество фонем в стихе колеблется от 25 до 19, между тем как количество разнообразия (мягкость и велярность консонантов не учитывалась) соответственно дает от 16 до 11, то есть более трети фонологического состава каждого стиха составляют повторы. Однако сам по себе этот факт еще мало что говорит. Так, высокая повторяемость фонемы «о» (во всех произносительных вариантах), вероятно, должна быть отнесена к явлениям языкового фона стихотворения (исключение составляет лишь стих:

Пускай мне дружба изменила —

единственный в тексте вообще без «о»). Значительно более обнажена значимость консонантной структуры. Одна и та же, сравнительно небольшая группа согласных — *з, с, р, т, м, н* — повторяется в большом числе семантически весьма различных слов. Если сочетание *ми* сразу же получает яркую лексическую окрашенность в связи со словом «меня» (далее «мне» — 4 раза, «моем»), то остальные получают каждый раз особую, порой противоположную, смысловую характеристику. Эта игра значениями бесконечно углубляет

содержание текста. Так, слово «остракизм» составлено из фонем первого стиха, но противоположно его лексическому содержанию, означая удар, направленный против той жизни «я», которая в первом стихе описана. Очень характерна оппозиция *зи* — *зм* в антонимической паре «жизнь — остракизм». Но дальше то же самое сочетание нагнетается в связи с образом толпы:

...толпы безумной
Презренный, робкий эгоизм.

Звуковой антоним этого сочетания построен в следующем стихе очень тонко. Сочетания *зи* и *зм* выделяли в *з* звонкость, следующий стих, дающий по содержанию резкий контраст предшествующим, построен на антитетической глухости:

Без слез оставил я с досадой —

дает два *з* (одно в оглушенном произношении) и четыре (!) *с* (одно в звонком произношении). Количество *с* здесь совершенно уникально. Для того чтобы это стало очевидно, приведем таблицу встречаемости этой фонемы в тексте.

№ стиха	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
количество «с»	1	2	0	0	4	1	1	0	2	0	1	0	0	2	1	1

В последующих 7—9-м стихах *з* не встречается, но в 10—13-м оно снова играет большую роль. Лексическая группа со значением преследований и предательства в значительной мере организуется этой фонемой — «грозные», «изменила», «изменяла», «изгнание». Примечательно постоянное сочетание ее с *м* и *н*, тем более что в сочетаниях: «мне изменила», «изменяла мне» *ми* отчетливо наполняется семантикой местоимения первого лица, отчего все лексическое значение измены сосредоточивается в *з*. Но *з* в сочетании с *б* в «позабуду» представляет и лексически, и композиционно антоним всему этому ряду. И группа *зб* в своей противопоставленности *зм* и *зи* становится носителем этой антитезы (фактически активизируется оппозиция взрыв — фрикативность, вообще очень значимая в фонологической структуре этого текста). В стихах 14—16-м *з* снова не встречается.

Противопоставление первой и второй половин текста создает сюжетное движение. Интересные наблюдения можно сделать в этой связи над стихами:

Пускай мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь...

Перестановка порядка слов и противопоставление видов глагола («изменила — изменяла») создает основу для целого ряда семантических интерпретаций: измена дружбы относится к новым «гонениям» Судьбы. Это вместе с видовым отличием позволяет отнести разочарование в любви к эпохе «Афин», что создает временное развитие сюжета. Одновременно то, что измена любви

дана как многократное действие, противопоставленное однократности предательства дружбы, придает первому олицетворению значительно более конкретный облик, чем второму. В одинаковом, казалось бы, по абстрактности тексте раскрываются градации, отношение между которыми создает дополнительное смысловое движение.

Таким образом, конструктивной идеей текста становится *движение поэта к высокой, пока еще не достигнутой цели*, воплощенной в облике Гражданина.

Характерно, что, когда Пушкин собирался в 1828 г. подготовить текст стихотворения к печати, сама концепция продолжающегося совершенствования как порыва к преодолению всех привязанностей, стоящих на пути к стоической гражданственности, видимо, показалась ему слишком юношески-восторженной. Он подверг текст переработке, заменив динамическую концепцию статической.

Давно оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин,
Где голос твой мне был отрадой,
Великодушный гражданин.
Пускай мне Слава изменила
Как изменяла мне любовь —
Пускай Судьба определила
Мне темные гоненья вновь —
Как хладный киник я забуду
Несправедливость их обид
Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан Аристид (II, 788).

Изменения в тексте могут показаться не очень значительными, но они крайне характерны, поскольку обнажают структурную доминанту раннего текста. Голос «великодушного гражданина» перенесен в Афины, поэтому уход из этого города перестает осмысляться как начало приближения к идеалу. Вместо движения — давно совершившийся переход из одного состояния (юношеских заблуждений) в другое (разочарования). Замена героического стоицизма «хладным киником» — показательна. Стужается «грецизм», но разрушается романтическая динамика текста. Такой же смысл имеет и замена «дружбы» «Славой»¹. Не последнюю роль играет и изъятие первых четырех стихов. Кроме их смысловой роли, о чем речь уже шла, следует отметить, что «когда» в начале четырехстопного ямба у Пушкина всегда создавало особую динамическую инерцию ритма — ср.: «Когда владыка ассирийский...», «Олегов щит» («Когда по граду Константина...»), «Жуковскому» («Когда к мечтательному миру...»), «Когда порой воспоминанье...», «Когда твои младые лета...» и др.

¹ В раннем тексте «измена дружбы» — романтический штамп. Однако в 1828 г., в сочетании с именем Ф. Глинки, слово «дружба» звучало как сигнал уже прошедшей декабристской эпохи и не должно было сочетаться со снижающим понятием измены. Это также, видимо, повлияло на замену «дружбы» «Славой».

Сложное переплетение различных семантических элементов на фоне стилистического единства создает огромную смысловую насыщенность, характерную для пушкинского текста.

А. С. Пушкин

*Зорю бьют.. из рук моих
Ветхий Даите выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
[Я давнишнюю порой.]*

1829

Стихотворения Пушкина представляют наибольшую трудность для традиционного анализа своей «обнаженностью»: отсутствием сюжетных элементов, с одной стороны, и привычных форм «образности» — метафоризма, эпитетов, с другой. Чувствуя значительность и богатство поэтического содержания текста, исследователь бессилён объяснить, в чём же состоит механизм воздействия стихотворения, почему эти, столь похожие на обычную прозу, стихи содержат так много значений, передать которые нехудожественная речь бессильна.

Текст представляет собой *повествование*, и трудности его анализа — в значительной мере трудности работы с нарративным материалом при неразработанности лингвистического аппарата анализа сверхфразовых структур. В этих условиях наибольший опыт изучения повествовательного текста, членения его на сегменты и анализа структуры их соотношения накоплен теорией кинематографа. Некоторый навык работы по анализу кино-ленты может оказаться чрезвычайно полезным при работе с повествовательными словесными текстами. Выделив большие повествовательные куски текста, мы можем рассмотреть отношение между ними, руководствуясь принципами, выработанными теорией монтажа в кинематографии. Формулируя сущность монтажа, Ю. Н. Тынянов писал: «Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности». И далее: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чём-либо соотносительные между собою»¹.

¹ Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 61, 73. Ср.: «В кино мы имеем семантику кадров и семантику монтажа» (Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Там же. С. 49).

Разбивка повествовательного текста на сегменты может производиться на основании членения, выраженного во внешней структуре текста (в плане выражения) — разбивке на строфы, главы и т. п. В данном случае мы имеем дело с более сложным случаем: текст членится на основании разделения в плане содержания, внешне ничем не выраженного.

Единое повествование-монолог по содержанию делится на две части: первая кончается стихом «Дух далече улетает», вторая начинается со стиха «Звук привычный, звук живой». По содержанию оба куска текста могут быть противопоставлены как описание действия реального и действия воображаемого (воспоминание).

Разделение текста на две соотносительные части ставит вопрос о типе связи между ними. Строго говоря, связь эта может быть и не выражена, сведена к простому соположению, аналогичному примыканию в фразовом синтаксисе. Однако выраженная (она, в свою очередь, может члениться, по аналогии с управлением и согласованием, на одно- и двухнаправленную) и невыраженная связь будут отличаться степенью (силой) соотнесенности. Невыраженную связь можно назвать *слабой*, а выраженную — *сильной* соотнесенностью.

Сильная соотнесенность подразумевает наличие у обоих элементов синтагматического целого некоторого общего члена. «Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана, в частности, на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связанность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов»¹.

Аналогичный принцип наблюдается и в киномонтаже: общая деталь, изобразительная или звуковая, параллелизм поз, одинаковое движение соединяют два монтируемых кадра. Так, «в фильме „Летят журавли“ сходство движений и сопровождающих их звуков оправдывает переход от ног Марка, идущего по хрустящим осколкам стекла в квартире после бомбежки, к ногам Бориса, шлепающего по грязи на прифронтовой дороге, или в „Окраине“ — сапог убитого солдата, выкинутый из траншеи, и сапог, брошенный сапожником в кучу обуви»².

В интересующем нас тексте подобную роль связки будет играть звуковой образ «зорю бьют», который и композиционно, и психологически соединяет обе части стихотворения. Семантическая общность первого и шестого стихов поддерживается фонологическим параллелизмом:

(1) зру — зру

(6) зву — зву

¹ Падучева Е. В. О структуре абзаца // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181. С. 285. (Труды по знаковым системам).

² Мартен М. Язык кино. М., 1959. С. 92—93.

Не менее выразительна и ритмическая картина: параллелизм первого и шестого стихов резко выделен на фоне общей структуры текста:

```

1 0 1 0 1 0 1
1 0 1 0 _ 0 1 0
_ 0 1 0 _ 0 1
_ 0 1 0 _ 0 1
1 0 1 0 _ 0 1 0
1 0 1 0 1 0 1
1 0 1 0 _ 0 1 0
1 0 1 0 _ 0 1 0
1 0 1 0 1 0 1

```

Две части текста противопоставлены по всем основным структурным показателям. Если первую половину характеризуют «легкие» слоги, то вторая, кроме заключительного стиха, составлена с увеличением роли «тяжелых». Это видно из подсчета количества букв в стихе (для удобства берем графическую единицу).

№ стиха	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Количество букв	17	19	18	17	16	22	22	20	15

Подобное отношение — результат концентрации согласных в слогах 6—8-го стихов. При константном числе гласных (7—8) эти строки дают заметный рост количества согласных. Однако дело не только в количестве. Стихотворение производит впечатление исключительной простоты. Пересказать содержание этого стихотворения так, чтобы оно не потеряло полностью своей прелести, невозможно. Высказанная в нем мысль при пересказе делается исключительно плоской. Но именно это доказывает, что простота не есть непостроенность и что вне данного построения простота поэтичности и высокой мысли превращается в простоту трюизма.

Как же построен этот текст?

Прежде всего, следует отметить высокую звуковую связанность текста. Рассмотрим консонантную структуру первых пяти стихов.

```

зр'б'jt зрк мх
в'тх'j днт вpdjt
нстх нч'тj ст'хj
п' дч' тнj зг' х
дх дл'ч' л'тjt

```

Бросается в глаза доминирование определенных фонем. В первом стихе — «зр», во втором — консонантная основа первого слова — «ветхий» («в'тх») и второго («днт») синтезируется в третьем — «вдт». В третьем стихе —

обратная зависимость: «нстх» выделяет из себя «нч'т» и «ст'х». Четвертый стих представляет собой фонологический вариант третьего:

нч'тj — н'дч'тнj; ст'х — зт'х

и пятый стих, образующий две взаимоналоженные консонантные цепочки

д — дл — л

и

х — ч — т — т.

причем вторая связывает его с опорными фонемами предшествующих стихов.

Однако повторение одних и тех же фонем составляет лишь звуковой костяк, на фоне которого резче обнажаются различия. Звуковые отличия достигаются как чередованием признака мягкости — велярности («р» повторяется как «р'», «т» как «т'», «в'» как «в»), звонкости — глухости («ст х» чередуется с «зт'х»), так и сочетанием одних и тех же согласных с различными гласными. Таким образом, получается картина *организованного разнообразия*.

Однако эта черта получает особый смысл на фоне организации последних стихов текста. Несмотря на то, что глубокая рифма «раздавался — развивался» и двукратный повтор слова «звук» в шестом стихе создают фонологическую упорядоченность, в целом вторая половина стихотворения дает значительно меньшую повторяемость согласных. Это тем более знаменательно, что количество их возрастает и, следовательно, вероятность случайных повторов выше.

Консонантизмы второй половины текста построены иначе: основу повторяемости составляют не отдельные звуки, а последовательности из двух рядом расположенных гласных.

зв — зв
ск — зл
— — зв
— вн — шн —

Легко заметить, что здесь в основу звуковой организации положена не фонема, как это бывает при единичных повторениях, а дифференциальные элементы фонемы. Противопоставление сочетаний:

зв, зв — ск, зл

можно свести к оппозиции: фрикативный — фрикативный/фрикативный — взрывной.

Активизируется: 1) фрикативность — эксплозивность, 2) признак перехода. В первом случае сочетание однородное, и переход имеет нулевой признак; во втором — переход от признака к противоположному. Наконец, в противопоставлении «ск — зл» активизируются две оппозиции: звонкость/глухость и заднеязычность/переднеязычность.

Констатация принципиального различия в типах звуковой организации первой и второй половин текста сама по себе еще не дает основания для содержательных выводов. Интерпретацию фонологической структуры несут более высокие уровни. Рассмотрим грамматическую организацию текста.

Одним из наиболее активных элементов грамматической структуры стихотворения является глагол. Не случайно пять стихов из девяти оканчиваются глаголами.

Прежде всего, бросается в глаза то, что в первой половине текста глаголы стоят в настоящем времени (исключение составляет «затих», о котором речь пойдет дальше), а вторая полностью включает в себя лишь форму прошедшего времени. При этом обе половины стихотворения (за тем же исключением) используют только формы несовершенного вида. Но обратим внимание на глагол «затих». Формально он противостоит окружающим его глаголам. Однако стоит рассмотреть его в контексте, чтобы обнаружить аспект сходства.

...начатый стих
Недочитанный затих.

В подобном контексте, в окружении «начатый — недочитанный», и этот глагол получает значение незавершенного действия. Тогда обнажается и основное противопоставление в глагольных значениях обеих половин текста: «действия с отмеченным началом — действия с отмеченным концом». Получается такая таблица глагольных значений:

I половина текста	II половина текста
настоящее время	прошедшее время
протяженное действие	протяженное действие
действие с отмеченным началом	действие с отмеченным концом

На глагольную конструкцию наслаивается наречно-предложная. Противопоставление частей стихотворения как «здесь» (невыраженное, но ясно подразумеваемое в тексте) и «там» получает особый смысл, поскольку для «там» пространственный («далече») и временной («давнишняя пора») признаки оказываются синонимами.

Говоря о грамматическом уровне, следует отметить еще одну особенность: система приставок — *вы-*, *на-*, *недо-* и *раз-* — создает значение незавершенности действия, его длительности. Поэтому первая часть стихотворения построена на семантике *перехода*, создается образ движущегося, становящегося душевного мира. При этом длительность действия в первой и во второй половинах стихотворения получает различный смысл: в первой половине это переход в иное, еще неизвестное состояние («выпадает», «начатый», «недочитанный», «улетает»), во второй — замкнутое в себе продолжительное действие («раздавался», «развивался»). Эта антитеза создается — и лексически, и грамматически — противопоставлением действительного залога среднему.

Однако фонологические и грамматические со-противопоставления получают содержательную интерпретацию лишь в отношении к лексико-семантическому уровню текста. Так, стих:

Дух далече улетает —

дает определенные фонологические последовательности:

д — дл — лт
у — ае — уеае

На основании этих наблюдений можно сделать вывод о высокой связанности текста, преодолевающей разделение стиха на отдельные единицы. Однако эти единицы — слова и имеют самостоятельные словарные значения. Модулирование фонологических повторов связывает их в некоторое единство. Но презумпция соответствия в стихе выражения и содержания заставляет полагать, что и значение составляющих стих трех слов сливается в некоторое семантическое единство (ср.: «В слово спаяны слова» у Пастернака).

Если рассматривать стих как *слово*, то определенные семантические моменты актуализуются, другие прозвучат приглушенно. Так, «дух» получает новые дополнительные значения, и в этом новом, возникающем из объединения лексических единиц стиха «слове» активизируются значения легкости («дух» в значении «душа», «мысль» получает дополнительную семантику от совпадения с далеко отстоящими значениями: «дух» — «дыхание», «запах», «движение воздуха»), движения и направленности его вдаль — полета. Соединение «далече» с глаголом, имеющим приставку отправления («у-летает»), создает значение *охвата* («от — до»), соединения близкого и далекого. Так возникает значение *соединения* первой и второй части текста, «здесь» и «далече», реальности и воспоминания. При этом, поскольку грамматически значимое «у-» фонологически повторяет «у» из слова «дух», а остальная система вокализма слова «улетает» дублирует вокализм «далече» (перестановка лишь деавтоматизирует ощущение сходства), семантика последнего слова получает признаки первых двух.

Если рассмотреть подобным образом все последовательности лексем текста и выделить для всего стихотворения основные общие сверхзначения, то нетрудно убедиться в наличии двух наиболее общих и активных значений:

1) Семантический признак звука. Основной подбор существительных — звучащий. Признак звучания соединяет «зрю» и поэзию: стих получает звуковую характеристику — и бытовую (чтение стихов вслух), и обобщенную (поэзия — искусство звука). В этом отношении интересна рифма «стих — затих». Пара — смысловая и звуковая — «на устах — стих» — уже придала поэзии признак произнесения, звучащей речи. «Затих» в отношении к этой группе придает новый семантический оттенок. По своему словарному значению он может быть отнесен к «тишине», то есть не к группе «звук», а к ее антониму. Однако в данном тексте фонема «з» отчетливо семантизируется в связи со значением звука. Она встречается в тексте преимущественно в словах этой группы: «зрю», «звук». В этой связи «за-тих» воспринимается как

вторично-двукоренное слово, включающее в себя признак звука и признак сменившей его тишины (одновременно активизируются значения перехода, движения и времени). Это слияние значения «звука» со значением «движения» особенно ощущается во второй половине текста.

В первой половине стиха отсутствует традиционная лирическая диада «я — ты». Даже «я» текста не названо и только подразумевается, а «ты» и вовсе отсутствует. Во второй половине они появляются. В качестве «ты» выступает звук. Между обоими центрами текста устанавливается отношение параллелизма:

ты — часто раздавался
я — тихо развивался.

При этом интересно, что «тихо развивался» семантически изоморфно «затих»: оно включает в себя значение тишины (развитию придано отрицательно звуковое значение), а «ра-зв-ивался» не только рифмой связано со звучащим «раздавался», но и имеет в себе повторяющуюся в стихотворении лишь в слове «зв-ук» группу «зв».

Таким образом, звук — не только связь между реальностью и воспоминанием. Его признаки переданы поэзии в первой части текста и юности — во второй.

2) Семантический признак времени, которое здесь выступает и как синоним движения, перехода, текучести. Это относится не только к значению всех глаголов. Почти все имена также имеют определенно фиксированное отношение ко времени. При этом выделяются следующие группы: «Ветхий Данте» — древнейшее время, «давнишняя пора» — время воспоминаний и настоящее:

...начатый стих
Недочитанный затих.

Все группы связаны воедино звуком «зори», который сам есть обозначение времени. Тем самым устанавливается единство, окказиональный синонимизм значения *звука* и значения *времени*.

Однако эти два значения и прямо снимаются в единой архисеме.

Звук привычный, звук живой...

Стих этот является своего рода семантическим фокусом текста. «Звук привычный» соединяется с понятием времени, поскольку слово «привычный» аккумулировало фонемы всего временного ряда: «начатый», «недочитанный», «далече», «часто» (ы — ч). Но еще знаменательнее «звук живой». «Ж» встречается в тексте лишь один раз, и вместе с тем, входя в сочетание «жв», оно является явным коррелятом «зв» — основного носителя значения «звука». Это одновременно и уравнивает «звук» и «жизнь» и делает слово «живой» находящимся в наиболее сильной семантической позиции.

Таким образом, единство движущегося и звучащего мира и составляет его жизнь.

Лексико-семантический уровень интерпретирует структуры более низких пластов организации. Однако и сам он подлежит интерпретации. Во всяком тексте, а в художественном — в особенности, он интерпретируется внетекстовыми связями — жанровыми, общекультурными, бытовыми, биографическими контекстами. Значение этих контекстов может быть настолько велико, что сам текст, как это часто бывает, например в романтической поэзии, выступает в роли внешнего сигнала, вводящего в действие присутствующие в сознании читателя устойчивые семантические конструкции.

В данном тексте — и это характерно для поздней лирики Пушкина — контекстный уровень не заполнен. Текст сознательно построен так, что допускает некоторое множество различных внетекстовых подстановок. Так, в тексте не сказано, утреннюю или вечернюю зорю бьют. Читатель имеет равную возможность вообразить себе две картины: поэт, всю ночь читавший Данте, при звуке утренней зори вспоминает юность или поэт весь день читал, и вечерняя заря, отрывая его от работы, переносит в мир ранних воспоминаний. Или другое: мы хорошо (или, вернее, как нам кажется, хорошо) знаем биографию Пушкина и уверенно интерпретируем текст, подставляя в первую его часть образ поэта (более осведомленный читатель, скажем, Пушкина 1829 г., менее — некоторого собирательного «взрослого» Пушкина, например Пушкина с портрета Кипренского), а во вторую — лицей. Но всего этого в тексте нет. И читатель, хоть раз забывавшийся над чтением стихов и слышавший в детстве, как бьют зорю (а в эпоху Пушкина это слышал каждый читатель, да и теперь этот сигнал многим знаком, хотя и ассоциируется не с барабаном, а с трубой), мог подставить совсем не Пушкина, а себя. В конечном итоге, для этого не обязательно и слышать «зорю» — достаточно припомнить любой другой навевающий воспоминания утренний или вечерний звук.

Эта свобода текста относительно внетекстовых связей сознательна, и в ней — принципиальное отличие реалистической недоговоренности от романтической. Романтическая разорванность текста создается на фоне однозначно фиксированной системы, реалистическая дает целостный, неразорванный текст, но допускает включение его в различные контексты. Вопреки распространённому представлению, реалистический текст всегда многозначнее.

Все это позволяет стихотворению, поражающему своей простотой и производящему впечатление «неорганизованного» и «безыскусственного», заключать в себе такую высокую концентрацию значений.

Пушкин первоначально предполагал написать стихотворение ямбом:

Чу! зорю бьют... из рук моих
 Мой ветхий Данте упадет —
 И недочитан мрачный стих
 И сердце забывает (III, 743).

Смысл превращения ямбического текста в хорейский станет ясен, если суммировать хорей Пушкина этих лет: отделив тематически явно самостоятельные группы эпиграмм («Лук звенит, стрела трепещет...»), «Как сатирой безымянной...») и баллад («Утопленник», «Ворон к ворону летит...», «Жил

на свете рыцарь бедный...»); сюда же отойдут стилизованные «Кобылица молодая...» и «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...»), получим — в пределах поэзии 1826—1830 гг. — заметную группу лирических стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья белобока...». Описание всех этих стихотворений как *единого текста* на фоне ямбической традиции позволило бы более точно выявить семантику хорея в лирике Пушкина между 1826 и 1830 гг.

При всем сюжетном разнообразии этих текстов, у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам нрреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и пр.). Смена реального нереальным, то, что в кинематографе дано было бы наплывом (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому), связывается в эти годы у Пушкина с четырехстопным хореем. Ямб устойчиво связывается с индикативом и модальной выдержанностью всего текста.

Таким образом, организующими идеями стихотворения становятся время и память. Время организуется, вопреки грамматическим категориям русского языка, в цепь: давно прошедшее — прошедшее — настоящее. Соединение тем времени и памяти дает важнейшие для Пушкина этих лет мысли о культуре и истории как накоплению духовного опыта и об уважении человека к себе, своему внутреннему богатству как основе культуры («Они меня науке главной учат — чтить самого себя»).

Потребность связать настоящее с прошедшим становится основой пушкинского историзма.

М. Ю. Лермонтов

*Расстались мы; но твой портрет
Я на груди моей храню:
Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.*

*И новым преданный страстям
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный — всё храм,
Кумир поверженный — всё бог!*

1837

Семантическая структура стихотворения, при кажущейся простоте, в достаточной мере своеобразна. Фоном, на котором создается индивидуальное своеобразие понятийных сцеплений лермонтовского текста, его идейно-художественным языком является система романтизма и — более узко — свое-

образное отношение «я» и «ты» как двух семантических центров в лирике этой системы.

Романтическая концепция человека исходит из представления о его единственности, изолированности, вырванности из всех земных связей. Исконное одиночество лирического «я» (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно и как награда за исключительность, за «непошлость», и как проклятие, обрекающее его на изгнанничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм — с другой.

Поэтому сюжетное напряжение все время заключается в противоречии между попытками прорваться к другому «я», стремлением к пониманию, любви, дружбе, связи с народом, апелляции к потомству (все эти различные на определенном уровне стремления — лишь варианты некоторой инвариантной модели контакта между «я» и внележащим миром других людей) и невозможностью подобного контакта, поскольку он означал бы утрату для «я» своей исключительности, то есть снятие основной организующей данный тип культуры оппозиции.

Из всех многообразных семантических моделей, порождаемых этой исходной предпосылкой, остановимся лишь на одной. Романтическая схема любви — схема невозможности контакта: любовь всегда выступает как обман, непонимание, измена.

В друзьях обман, в любви разуверения
И яд во всем, чем сердце дорожит...

(А. Дельвиг. «Вдохновение», <1823>)

То, что любовь выступает всегда как разрыв, характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой. Однако был и другой путь, также широко представленный в текстах: невозможность в любви вырваться за грань непонимания создавала рядом с трагической — реальной — любовью идеальную любовь-стремление, в которой объект ни в коей мере не мог наделяться чертами самостоятельной личности: это было не другое «я», а дополнение к моему «я» — «анти-я». Оно наделялось чертами, противоположными «я»: лирическое «я» трагично и разорвано — объект его любви гармоничен, «я» зол и эгоистичен — «она» добра, «я» безобразен — «она» прекрасна, «я» демон — «она» ангел, пери, чистая дева.

Будучи полностью противоположен «я», этот образ, однако, как бы составлен из других букв того же алфавита, что и «я», — это мое дополнение, мое идеальное инобытие, противоположное, но связанное. Это не человек, а направление моего движения. Поэтому любовь здесь совершенно освобождается от окраски физического влечения мужчины к женщине. С этим связано полное равнодушие Лермонтова к тому, что в его переводе «Сосны» Гейне утратилось столь важное для оригинала противопоставление грамматических родов *сосны* и *пальмы* (ср. стремление Тютчева и Майкова сохранить эту антитезу в виде противопоставления *кедра* *пальме*)¹.

¹ О переводах этого стихотворения в связи с художественным значением основной грамматической оппозиции см.: Шерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97—110.

Идеал единения возможен лишь in abstracto, и поэтому всякая реальная любовь — всегда противоречие между стремлением к идеальному инобытию «моего» духа, слияние с которым и означало бы прорыв за пределы индивидуальности, из мира оборванных связей в мир всеобщего понимания, и конечным земным воплощением этого идеала в земном предмете страсти поэта¹.

Так возникает романтическая интерпретация значительно более древнего культурного мотива *подмены*: любя свою возлюбленную, поэт любит в ней нечто иное. При этом функционально активен именно акт замены: важно утверждение, что любишь не того, кого любишь. Конкретные же функции замены могут меняться. Это может быть замена женщины другой женщиной, реальной женщины несбыточной мечтой, иллюзиями прошлых лет, замена женщины ее подарком или портретом и т. п.

Одним из наиболее ранних в русской поэзии образов «замещения» в любви было стихотворение Пушкина «Дорида»²:

...В ее объятиях я негу пил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделась черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

Тема эта, получив широкое распространение в русской романтической поэзии, особенно значительной была для Лермонтова, у которого реальная любовь очень часто всего лишь замена иного, невозможного чувства:

1

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

2

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

3

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;

¹ Подобный конфликт — лишь одна из разновидностей общеромантического представления о контакте как борьбе с агентами контакта. При этом средства связи рассматриваются как основные препятствия на пути к ней. Отсюда вырастает романтическая идея борьбы со словом как препятствием в коммуникации во имя более непосредственных связей.

² Из наиболее поздних может быть названа «Заместительница» Б. Пастернака.

В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

Организирующей конструктивной идеей этого текста является *замена*. Основная схема типового лирического текста:

Я ————— люблю ————— ТЫ

подвергнута здесь решительной трансформации. Стихотворение начинается с отрицания, и читатель, воспринимая это как сигнал нарушения привычной лирической модели, трансформирует ее в своем сознании в наиболее простую противоположность:

Я ————— не люблю ————— ТЫ

Однако и эта схема оспаривается текстом. Любовь не только не отбрасывается, а, напротив, утверждается в усиленной, по отношению к обычной схеме, форме: «так пылко я люблю». Отрицание переносится на лирическое «ты», и это сразу создает неожиданную двойственность текста: «ты» сохраняется как объект, второе лицо речевого текста и отрицается как объект чувства.

Я ————— люблю ————— НЕ ТЫ

Такая «обращенная схема» подтверждается вторым стихом, в котором то же отношение сохраняется с последовательной заменой «тебя» в первой позиции на «меня», а «я» во второй — на «твоей». Во втором стихе — характерная для Лермонтова ситуация: грамматический смысл его сознательно не ясен; он может быть двойственно истолкован («не тебя люблю я» или «ты любишь не меня») и проясняется лишь в отношении к остальному тексту, что повышает удельный вес окказиональной семантики.

Последние два стиха достраивают семантическую модель, вступая в новый конфликт, на этот раз с уже сложившимися после чтения первых двух стихов представлениями. «Не ты», которое составляет предмет «моего» чувства, находится по отношению к объекту речевого текста в логическом инклюзиве: оно заключено в «ты»:

Я ————— люблю ————— в тебе

Объект «моей» любви, включенный в «ты», характеризуется местоимением первого лица:

Я ————— люблю ————— молодость мою

то есть фактически:

Я ————— люблю ————— Я₁

где Я_I — «я», но в другом — более раннем — временнóм состоянии. Так складывается окончательная модель первой строфы:

Я ————— люблю ————— ты Я_I

Перенесенное в объект любви, Я_I наделено признаками прошедшего («прошлое страданье», «прошедшая молодость» лексически и грамматически выделены. На фоне глаголов настоящего времени в строфе). Отождествляясь с «погибшей молодостью», Я_I в отношении к «я» активизирует признаки несуществования (уже погибшее) и, возможно, определенных положительных качеств (например, душевной цельности, свежести чувств и др.), ныне утраченных.

Вторая строфа, на первый взгляд не содержащая существенных семантических отличий от первой, на самом деле существенно модифицирует ее семантическую группировку. С одной стороны, глагольная связка, характеризующая отношения субъекта и объекта и выраженная в первой строфе предельно лаконично, здесь разрастается в целую систему действий, из которых все охарактеризованы глаголами связи, как акты коммуникации: «смотрю», «вникая», «занят разговором», «говорю»¹. С другой стороны, хотя сохраняется указание на мнимость связи с «ты», упоминание Я_I из текста исчезает. Выделяются пары: «смотрю — говорю», «долгим взором — занят разговором». Здесь, с одной стороны, глаголы смотрения приравниваются к глаголам говорения, и это раскрывает, что в центре — именно проблема коммуникации. Но с другой стороны — называя этот разговор «таинственным», Лермонтов подчеркивает особый, внесловесный характер этой коммуникации. Это «разговор сердцем». Создается двойная схема — внешняя связь («смотрю»), объектом которой является «ты», и внутренняя — «таинственный разговор», «разговор сердца», объектом которых «ты» не может быть.

Первый же стих третьей строфы вновь дает еще один семантический слом, принуждая нас отбросить уже сложившиеся модели текста.

Я говорю с подругой юных дней...

Субъект и предикат, связывающий его с предметом коммуникации, прежние. Зато решительно изменился ее объект. Вместо модификации «я» (то есть Я_I) здесь модификация «ты», поскольку «ты» — это, конечно, тоже «подруга», а в дальнейшем устанавливается и подчеркнутый параллелизм. «Твои уста — ее уста», «твои глаза — ее глаза».

Я ————— говорю ————— Ты_I

¹ «Говорю» и «люблю» здесь выступают как локальные синонимы, которым соответствует общий семантический инвариант глагола коммуникации.

«ТЫ» отличается от «ты» тем же, чем и «Я» от «я», — оно отдалено от него во времени, составляя оппозицию: «подруга прошлых дней — подруга настоящих дней». Но этим же проясняется и различие: «я» и «Я» — это *одно и то же «я» в разные временные отрезки*; «ты» и «ТЫ» — *разные «ты» в разное время*. Именно поэтому одно из них может быть заместителем другого. При этом в антитезе «уста живые — уста немые», «глаза — огонь угаснувших очей» в первом случае «ты» противопоставлено «ТЫ» как живое мертвому, но во втором «ты» предстает и как более поэтическое («очи», а не «глаза») и как в свое время более яркое (огонь, хотя и уже угаснувший).

Таким образом, поскольку «Я» и «ТЫ» занимают функционально одно и то же место, они уравниваются в некоторой архисеме более высокого уровня, выделяя в объекте любви следующие необходимые качества: он должен быть раздвоен на заместителя, составляющего предмет лишь внешней привязанности, и замещаемое. Это замещаемое равно мне в моей высшей сущности, составляет инобытие моего «я» в его лучших и основных проявлениях. И именно потому на этом уровне распределение грамматических родов между объектом и субъектом не может быть семантически значимо.

Стихотворение, которое мы сейчас рассмотрели, написано в 1841 г., позднее, чем «Расстались мы; но твой портрет...». Однако в данном случае оба стихотворения интересуют нас не как единый, последовательно развертываемый текст, а как некоторая система, в которой каждый из компонентов берется в отношении к другому в чисто синхронном плане. Поэтому мы можем рассматривать текст 1837 г. на фоне текста 1841 г., не ставя вопроса об их реальной исторической последовательности. Вся смысловая структура стихотворения «Расстались мы; но твой портрет...» построена на семантике замещения и имеет своеобразную метонимическую структуру: главный конструктивный принцип — замена целого частью. Функцию заместителя выполняет не другая женщина, а портрет. При этом речь идет о портрете не мертвой (портрет усопшей возлюбленной, заменяющий умершее живым и в этом смысле аналогичный замене в «Нет, не тебя...»), а покинутой женщины. Конфликт «я» — «ты» — «заместитель» решен здесь очень своеобразно: «я» и «ты» сразу же уравниваются и сведены в единое «мы». Но семантика *соединяющего* оба центра местоимения противопоставлена *разъединяющему* значению глагола «расстались». Однако продолжение снова сталкивает нас с неожиданностями: парной оппозицией, на которую распадается «мы», оказывается не «я» и «ты», а «мой» и «твой» с их раскрывающимся на фоне этого ожидания значением частичности — они обозначают не личности двух лирических центров текста, а несут некоторую частичную по отношению к ним семантику: «твой портрет», «моя грудь». Но и здесь неожиданности не кончаются: если «я» и «ты» находятся в состоянии разрыва, то выступающие в тексте заместители их — соединены:

*Расстались мы; но твой портрет
...на груди моей храню...*

В третьем — четвертом стихах значение снова усложняется: портрет соединен не с «моей грудью», а с «моей душой». Формально-грамматическое понятие паритивности сохраняется и здесь (а грамматические категории в поэтическом тексте, напоминаем, получают содержательную интерпретацию), но по объему понятия «моя душа», конечно, означает не часть «я». Таким образом, происходит синтез двух значений, утверждающий, что часть («моя») и целое («я») синонимичны. Но тем ярче выступает противоречие между этой локальной семантической структурой и значением двух последних стихов в целом:

Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

«Моя душа» — часть «я» — с ним уравнивается, но это только подчеркивает, что «твой портрет» — совсем не адекватная замена «тебя». Он — «бледный призрак лучших лет». Попутно заметим, что произошла замена «ты» сначала через «твой портрет», а затем — через местоимение «он». Однако то, что оба семантических центра лирического стихотворения выражены местоимениями мужского рода, остается решительно незаметным именно в силу системы замен как основы семантической конструкции.

Во второй строфе и совершается подмена: «я», принадлежащее миру целого, и «он», из мира частей, уравниваются как компоненты одного уровня. В этом смысле интересна параллельность вторых стихов первой и второй строф. Взаимная эквивалентность этих стихов резко выделена структурно. Приведем ритмическую схему стихотворения.

∪ / ∪ / ∪ / ∪ /
 ∪ _ ∪ / ∪ / ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ / ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ _ ∪ /

 ∪ / ∪ / ∪ _ ∪ /
 ∪ _ ∪ / ∪ / ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ _ ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ _ ∪ /

Не останавливаясь пока на ритмической структуре текста в целом, отметим лишь параллелизм интересующих нас стихов, резко выступающий на общем фоне. Не менее очевиден и их синтаксический параллелизм, анафоричность. Но именно это создает основу для выделения различий, получающих большую смысловую нагрузку. В первой строфе «я» не поставлено непосредственно в оппозицию к портрету, оставаясь на другом уровне. Во втором случае уже упоминается «на груди», относящее портрет не к «я», а к его части. Замена «храню» — глагола с отсутствием обязательного равенства в объеме понятий между субъектом и объектом — на «разлюбить» (производное от «любить» как обозначения чувства человека к человеку) создает между местоимениями

«я» и «он» («его») отношение равенства, а «он» уравнивается в объеме и противопоставляется по содержанию «ты»: разлюбив *тебя*, я не мог разлюбить *его*. Последние два стиха закрепляют эту конструкцию. При этом третий стих полностью уравнивает заменитель и заменяемое — «храм оставленный — всё храм», а четвертый:

Кумир поверженный — всё бог! —

создает даже некоторое ценностно-эмоциональное повышение: на фоне «храм оставленный — всё храм», где утверждение сохранения ценности передается средствами повтора одного и того же слова в начале и конце стиха, можно было бы ожидать конструкцию типа: «Кумир поверженный — всё кумир». Но замена второго «кумир» на «бог» совсем не адекватна в семантическом отношении.

Общая группировка семантических единиц создает основную смысловую схему. Однако этот семантический скелет в значительной мере усложняется конструкцией более низких уровней. Прежде всего следует отметить, что обе строфы могут быть рассмотрены не только парадигматически — как реализации единой смысловой системы, но и синтагматически — в качестве двух самостоятельных композиционных частей текста. Рассмотренные как две части повествования, строфы раскрывают перед нами некоторые дополнительные конструктивные признаки. Приведенная выше ритмическая схема убеждает, что уже первый стих задает не только основную смысловую тему, вводя все три главных компонента текста («мы» — «я», «ты» и «портрет»), но и ритмическую доминанту: абсолютно правильный четырехстопный ямб. Повторенный в третьем стихе, он начинает восприниматься как организующая норма, в то время как отклонения приобретают характер вариантов общей основы.

Семантическое различие между первой и второй строфами (первая видит в портрете лишь недостаточную замену — «бледный призрак лучших лет», вторая — более прочную привязанность, чем уже оставленная возлюбленная) требует композиционной связи — общего элемента. В качестве такового выступает четвертый стих первой строфы: по смыслу противореча строфе в целом, он говорит о привязанности к портрету, ритмически — дает пиррихий в третьей стопе. В контексте первой строфы и то и другое воспринимаются как внесистемные варианты, но во второй — оба они становятся нормой, образуя новую системную инерцию.

Структурные конфликты можно проследить и на других уровнях, в частности — на ритмико-синтаксическом. В целом стихотворение представляет собой выдержанный образец синтаксического параллелизма: обе строфы распадаются на две синтагмы каждая, причем граница между частями приходится на фиксированное место — конец второго стиха. Причинно-следственное отношение первой синтагмы ко второй в обоих случаях фиксируется двое-точием. На этом фоне резче обнажается интонационное отличие заключительных стихов, выраженное отношением точки к восклицательному знаку. Однако более интересно другое: нечетные и четные стихи образуют попарно

портрет», «на груди», «бледный призрак», «преданный страстям», «разлюбить его», «бог», при этом особенно подчеркнуты «портрет» — как первое сгущение — и «бог» (характерно, что в первой части параллели: «всё храм» — нет ни одного взрывного; на этом фоне семантическая значимость последнего слова особенно подчеркивается). Бросается в глаза, что *все* выделенные слова, составляющие семантический мотив текста, относятся к портрету и — на другом уровне — повторяют основную смысловую конструкцию текста. Первая строфа подчеркивает в портрете то, что, служа заменой, он — лишь тень заменяемого:

«Твой портрет» — «на груди» — «бледный призрак».

Вторая — напротив — утверждает высшую ценность замены:

«Преданный страстям» — «разлюбить его не мог».

Последнее «бог» неизбежно воспринимается как апофеоз именно портрета. При этом и в отношении данного построения четвертый стих первой строфы («душу радует») выступает как семантический переход ко второй.

Однако противопоставление взрывных и не-взрывных консонант создает и ряд других отношений в тексте. Так, первый стих (зеркально отраженный в третьем) создает схему перехода от неэксплозивности к эксплозивности. В связи с этим сочетание «ст» становится как бы свернутой конструктивной программой одного семантического центра текста (схема «— +»), а «тв», «пр», «гр», «бл» (схема «+ —») — второго. В соответствии с этим резко выделяются два лексических полюса:

ст (— +)	пр и другие (+ —)
расстались	твой портрет
страстям	на груди
оставленный	бледный призрак.

Если вспомним, что «страсти» в первой группе — это новые чувства, закрепляющие разлуку, то очевидно, что вся эта колонка посвящена семантике разрыва, отношениям «я» и «ты», а вторая — портрету. Показательна структура ударного слова «портрет» — «+ — + — +».

В тексте существует и ряд других дополнительных упорядоченностей (ср., например, пару: «храм — хранить»), однако все они лишь конкретизируют основную семантическую конструкцию.

Ф. И. Тютчев

ДВА ГОЛОСА

1

*Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.*

*Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.*

2

*Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.*

*Пусть Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.*

Стихотворение построено так, что текст его отчетливо делится на сегменты: два больших композиционных отрывка по две строфы в каждом взаимно соотношены нумерацией, синтаксическим и смысловым параллелизмом. Эквивалентность их задана и заглавием: «Два голоса». Стихотворение построено так, что каждый элемент текста «первого голоса» как бы отражается в соответствующем элементе второго. Каждый «голос» делится на строфы, а строки делятся цезурой (на шестом, в отдельных случаях — пятом слогах) на полустишия.

Таким образом, сегментация текста дана в основном на сублексическом уровне — средствами ритмико-фонологического параллелизма и на суперлексическом — средствами параллелизма ритмико-синтаксического. Для дальнейшего анализа необходимо определить, имеем ли мы дело с соединением различных сегментов (доминирует синтагматическая конструкция) или с некоторым набором семантических эквивалентностей (доминирует парадигматическая конструкция). Вопрос решается обращением к лексико-семантическому уровню организации. В данном случае мы, бесспорно, имеем дело с доминированием парадигматики: и заглавие, и общая композиция наглядно убеждают, что оба голоса *по-разному* говорят *об одном*, давая возможные интерпретации некоторого единого взгляда на мир, рождающегося при их соотношении.

Первый стих:

У | У У | У || У | У У | У
 Мужайтесь, о други, боритесь прилежно —

разделен на два полустишия с паузой на цезуре и ритмико-интонационным параллелизмом. Такое построение заставляет рассматривать «мужайтесь» и «боритесь» как синонимы, выделяя в них общее семантическое ядро. Однако вне данного контекста слова эти совсем не всегда являются синонимичными. «Мужаться» совсем не обязательно связывалось в языке тютчевской эпохи с поведением в бою. Принадлежит к «высокой» лексике, слово это еще живо хранило ту семантику, которую оно получало в широком кругу церковных текстов, входивших в культурный обиход той эпохи. Так, словарь Петра Алексея, поясняя слово «мужатися» как «по-мужески поступать», дает лишь единственный пример — из Первого послания апостола Павла Коринфянам (16:13): «Стойте в вере, мужайтесь, утверждайтесь»¹. Интересно, что далее в послании идет: «Все у вас да будет с любовью». Показательно, что в творчестве Пушкина, язык которого для Тютчева сохранял значение нормы, императив от глагола «мужаться» ни разу не употреблен в связи с военной семантикой: «Мужайся, князь! / В обратный путь / Ступай со спящею Людмилой» («Руслан и Людмила»); «Мужайтесь, безвинные страдалцы» («Борис Годунов»); «Мужайтесь и внимайте» (ода «Вольность»); «Мужайся ж, презирай обман, / Стезею правды бодро следуй» («Подражание Корану»). Во всех этих случаях «мужайся» означает: «Будь тверд в несчастьях». Это дополняется цитатой из «Оды избранной из Иова» Ломоносова в письме Пушкина к Бестужеву-Марлинскому: «Мужайся — дай ответ скорее, как говорит бог Иова или Ломоносова» (XIII, 101)². Таким образом, в паре «мужайтесь — боритесь» выделяется общее семантическое ядро со значением твердости в трудных обстоятельствах и дифференциальный признак активной (и именно военной) деятельности. Однако тут же происходит усложнение: ритмико-интонационный параллелизм выделяет «мужайтесь» и «боритесь» как два окказиональных синонима, активизируя в первом признак борьбы, а во втором — стойкости. Однако то же построение навязывает мнимый параллелизм: «о други» — «прилежно», хотя на уровне семантики тут нет эквивалентности: «о други» относится ко всему стиху, а «прилежно» семантически составляет характеристику, не отделимую от «боритесь». Таким образом, «боритесь» как синоним «мужайтесь» и «боритесь» как часть «боритесь прилежно» вступают в определенные реляционные связи. Как часто в поэзии, слово оказывается не равно самому себе.

¹ Церковный словарь или истолкование словенских, также маловразумительных древних и иноязычных речений..., сочиненный бывшим московского Архангельского собора протопресвитером и Имп. Российской Акад. членом Петром Алексеевым. 4-е изд. СПб., 1818. Т. 3. С. 48.

² Выражением «или Ломоносова» Пушкин подчеркивал, что слово «мужаться» появилось здесь лишь в «переложении» Ломоносова. Библиейский текст в славянском переводе гласил: «Препоиашь ныне чресла твои яко муж» — лишнее свидетельство того, в какой мере фразеология Библии была жива в сознании Пушкина.

Возникающее здесь семантическое отношение очень интересно: мы видели, что в сопоставлении с «мужайтесь» в «боритесь» контрастно выделяется признак активности. Но именно он делает невозможным сочетание с «прилежно» (толковый словарь Д. Н. Ушакова дает этому слову пояснение: «усердный, старательный»), подразумевающим упорство страдательного характера. Кроме того, «боритесь» и «прилежно» имеют разную семантику в отношении длительности действия, как это будет особенно ясно во втором стихе.

Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!

Параллелизм «бой — борьба» и «неравен — безнадежна» — очевиден. Но именно он подчеркивает и семантическое различие. «Бой» имеет признак временной ограниченности (оксюморонное выражение «вечный бой» у Блока только подчеркивает семантику ограниченности во времени), «борьба» характеризует состояние, включающее признак протяженности во времени. Таким образом, сверх общего семантического ядра активизируется признак времени, вписывающийся в оппозицию «кратковременное — длительное». «Неравен» и «безнадежна» также, взаимно проецируясь, обнажают семантическую разницу. «Неравный бой» — это бой трудный, однако в принципе не исключающий победы (ср.: «И равен был неравный спор» у Пушкина). «Безнадежный» — исключающий победу. Таким образом, признак безнадежности именно потому обнажается в слове «безнадежна» с такою силой, что рядом с ним в позиции эквивалентности стоит семантически очень близкое, но не содержащее значения обреченности «неравен».

Итак, первый стих обнажает смысловые дифференциальные элементы стойкости в активной и страдательной форме (в сочетании с глагольным значением императива, резко обнаженным на фоне безглагольности стихов, посвященных бойцам, и изъявительного наклонения глаголов, отнесенных к звездам, гробам и олимпийцам), второй — безнадежности и кратковременной и вечной битвы. Соединение их уступительным союзом «хоть» создает своеобразное смысловое отношение. Связка эта не имеет прямого соответствия в математической логике и ближе всего подходит к так называемой доминации первого переменного. Однако на самом деле речь идет не об истинности первого высказывания при любом (истинном или неистинном — безразлично) значении второго, а об истинности первого, *несмотря* на истинность второго и на несовместимость их. Хотя одновременная истинность обоих высказываний опровергается их содержанием, они тем не менее оба выступают как истинные. При этом истина дается не как синтез взаимопротиворечащих положений, а как их отношение.

Следующий стих не распадается синтаксически на две части. В отношении к предшествующим он выступает как целое, хотя в сопоставлении с четвертым стихом, отчетливо ему параллельным и одновременно распадающимся на полустишия, он воспринимается как составленный из двух структурных половин. Одновременно выделяются оппозиции «над вами — под вами», «светила — могилы». Мир бойцов, который до сих пор воспринимался как

пространственно единственный, оказывается зажатым «между двойною бездной». Этим подчеркивается пространственная противопоставленность «верха» и «низа» (которая противопоставляется в антитезе: *свет* светил — *тьма* могил). Но тотчас же общая характеристика «молчат» уравнивает их в общем равнодушии к «бойцам», придавая первым двум стихам добавочную семантику одиночества, затерянности в бескрайнем — вверх и вниз — мире.

Вторая строфа переносит действие пространственно вверх, отделяя его от мира бойцов, — в «горний Олимп». Бросаются в глаза три связанные звуковыми повторами лексические группы: 1) «блаженствуют», «боги», «бессмертье»; 2) «труд», «тревога»; 3) «смертные», «сердца». При этом вторая группа повторена дважды. Вместо трехчленного деления мира в первой строфе с уравненными «верхом» и «низом» в их общей антитезе земной борьбе вырисовывается двучленная схема: «верх» (боги) — «низ» (люди). Боги наделены бессмертием, люди именуются «смертные сердца». «Тревога и труд» повторены (постоянное внесение различий в сходство достигается здесь изменением порядка) с тем, чтобы утвердить, что это удел не богов, а людей. Апофеоз блаженства богов увенчивается контрастным противопоставлением победы (исход, невозможный для людей) и смерти (как единственной возможности).

Однако система семантических связей, создающая мир «первого голоса», — это еще не структура авторской мысли. Она — лишь одна из ее составляющих. На фоне «первого голоса» и в отношении к нему звучит «второй». Подчеркнутый параллелизм конструкций заставляет воспринимать каждый стих во второй части как некоторый другой вариант уже полученного нами сообщения. Таким образом, конструируется не новое сообщение, а новое отношение к тому, что уже было сказано, новая точка зрения. Создаются антитезы, которые в данном тексте воспринимаются как антонимы, хотя вне его, безусловно, ими не являются: «бой неравен» — «бой жесток», «борьба безнадежна» — «борьба упорна» и даже «други» — «храбрые други». В первом случае семантический признак тяжести боя только для «друзей» сменяется утверждением обоюдности, во втором — обреченность заменяется тяжестью, а характеристика друзей как храбрых делает результат (смерть или победа) амбивалентным¹, отрицая значимость самого этого противопоставления. Замена «светил» на «звездные круги» еще больше раздвигает вселенную, а замена «молчащих могил» на «немые, глухие гроба» акцентирует одиночество (молчание не исключает связи принципиально, констатируя лишь ее отсутствие в данный момент). Глухота и немота исключают коммуникацию. Антитезе «звездные круги — гроба» соответствует не только пространственное противопоставление верха и низа, но и оппозиция космоса и истории (прошлых поколений). Но и те и другие глухи и немые для человека.

¹ *Амбивалентность* — снятие противоположности. Амбивалентное высказывание остается истинным при замене основного тезиса противоположным.

На этом подчеркнутом фоне одиночества резко выделяется изменение соотношения людей и богов. Вместо прежней несвязанности этих миров (примененный к богам глагол «блаженствуют» дает действие, замкнутое на субъекте) — связь, причем направленная в одну сторону (боги взирают на землю) с характерной заменой «блаженствуют» на «завистливым оком глядят». «Тревога» и «труд» — превратились в «борьбу», а «смертные сердца» — в «непреклонные».

Венчают второй отрывок два заключительных стиха. Первый голос утверждал антитезу «победа или смерть», доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это — основное для первого — противопоставление. Вместо «победа или смерть» — «победа и смерть». «Кто, ратуя, *пал* <...> тот вырвал из рук их *победный* венец». «Побежденный лишь Роком» — получает особое значение, поскольку не находит себе соответствия в первой части и этим резко выделяется из общей структуры стихотворения.

Рок входит как третий член в двучленный мир последних строф обоих отрывков. Тогда возникает возможность установить параллелизм между первым трехчленом: космос — человек — история (светила — други — могилы) — и вторым: свобода — борьба — причинность (боги — люди — Рок). Трагический конфликт с неизбежностью находит отчетливое выражение в структуре стихотворения, с одной стороны, постоянно устанавливающей путем жесткого параллелизма закономерности построения текста и, с другой, ведущей постоянную борьбу с этими закономерностями, оспаривая их власть целым арсеналом перестановок и вариаций, создающих на фоне повторов картину богатого разнообразия. Наиболее же существенно то, что окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотношением. Голоса дают семантические границы, внутри которых размещается поле возможных (зависящих от декламационной интерпретации и ряда других, принадлежащих уже читателю причин) истолкований. Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает *границы* рисуемой им картины мира.

Таким образом, анализ этого стихотворения позволяет нам проследить механизм полифонического построения текста (термин М. М. Бахтина). Значение дается не словами или сегментами текста, а отношением между точками зрения. В данном случае система смысловых отношений отличается большой сложностью; каждый из голосов, как мы видели, дает свою (эмоциональную, этическую, пространственную) точку зрения. Одновременно оба голоса причастны специфически античному взгляду, что отражается и в лексике, и в той окраске «героического пессимизма», которая придана стихотворению. То, что концепция трагического героизма, которая в понятиях собственно тютчевской этики была бы выражена иными терминами, здесь дана голосом античности, подлежащим эмоциональному переводу, создает дополнительный полифонизм между текстом и его читателем.

Ф. И. Тютчев

НАКАНУНЕ ГОДОВЩИНЫ 4 АВГУСТА 1864 г.

*Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня.
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?*

*Все темней, темнее над землею —
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

*Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

Стихотворение это, написанное в канун первой годовщины со дня смерти Е. А. Денисьевой, занимает определенное — и очень значительное — место в «Денисьевском цикле». Безусловной предпосылкой понимания текста является биографический комментарий. Он неоднократно давался в тютчевской литературе. И все же необходимо подчеркнуть, что если мы представим себе двух читателей — одного, ничего не знающего об отношениях поэта и Е. А. Денисьевой, но воспринимающего текст как произведение искусства, и другого, рассматривающего стихотворение лишь как документ в ряду других — художественных, эпистолярных, дневниковых и пр., — освещающих эпизод из биографии Тютчева, то дальше от понимания значения этого произведения будет, конечно, второй, при всем богатстве его сведений. Здесь уместно сослаться на самого Тютчева, писавшего: «...вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внут<енного> чувства, этою постыдною выставкою напоказ своих язв сердечных... боже мой, боже мой! да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту на душе происходит...»¹.

Рассмотрим, как мысль Тютчева воплощается в тексте стихотворения.

Как и «Два голоса», анализируемый текст отчетливо членится на параллельные сегменты. Композиционный и смысловой параллелизм составляющих его трех строф очевиден и составляет интуитивную читательскую данность. Повторы последнего стиха каждой строфы, повторы лексических единиц в аналогичной позиции, параллелизм интонаций позволяют рассматривать три строфы как три парадигматических формы некоторой единой смысловой конструкции. Если это так, то лексика этих строф должна образовывать соотнесенные замкнутые циклы. Каждый текст имеет свой мир, грубым, но адекватным слепком которого является его словарь. Перечень лексем текста —

¹ Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 448—449.

это предметный перечень его поэтического мира. Монтаж лексем создает специфическую поэтическую картину мира.

Попробуем составить микрословари строф, расположив их параллельно, и сделаем некоторые наблюдения над лексикой текста¹.

I	II	III
	<i>ангел</i>	<i>ангел</i> (2)
бреду		б
большой		
в		
вдоль		
<i>видеть</i>	<i>видеть</i>	<i>видеть</i>
		витать
<i>вот</i>	<i>вот</i>	
	все	
гаснувший		
	<i>где</i>	<i>где</i>
<i>день</i>	<i>день</i>	<i>день</i> (2)
дорога		
друг		душа
	<i>жить</i>	
	<i>завтра</i>	<i>завтра</i> (2)
замирать	земля	
		и
<i>ли</i>	<i>ли</i>	<i>ли</i>
милый	мир	
<i>мой</i>	<i>мой</i>	<i>мой</i> (2)
		молитва
	мы	
	над	
		ни
ноги		
	отблеск	
		память
		печаль
	последний	
		роковой
	с	
свет		
	темнее (2)	
тихий		
	тот	
	<i>ты</i> (2),	<i>ты</i>
тяжело		
	улететь	
<i>я</i> (3)	<i>я</i>	<i>я</i>

¹ Включенные в словарь лексемы даны в исходных грамматических формах.

Выделяется устойчивая группа повторяющейся лексики, большинство слов встречается более чем один раз, что для столь краткого списка является очень большой частотностью. Повторяются «я», «ты» (с окказиональными синонимами «ангел», «друг мой милый»), «видеть», «день», «завтра». Таким образом, выделяется инвариантная структурная схема: два семантических центра — «я» и «ты» — и два возможных типа отношения между ними: разлука («завтра день молитвы и печали») или свидание («ты видишь ли меня?»). Вся остальная лексика составляет «окружение» этих персонажей и их встречи-разлуки. Однако эта общая схема в каждой строфе варьируется. Прежде всего, меняется характер окружения. В первой строфе — это реальный, земной пейзаж: большая дорога и гаснущий день. В центре картины как пространство, доступное зрению автора, находится *дорога* — часть земной поверхности. Объем картины соответствует обычному восприятию человека. Пространство второй строфы определяют иные имена: «земля» и «мир», а в третьей строфе пространственные показатели вообще исчезают, поэтический мир имеет нулевую пространственную характеристику — он вне этой категории. В связи с этим меняется семантика слова «день»: в первой строфе «гаснущий день» — это вполне реальный закат, во второй — отблеск дня затухает «над землею», игра тьмы и света приобретает космический характер, а в третьей — «день» вообще лишается связи с противопоставлением «свет — тьма», выступая предельно абстрактно, как синоним понятий «срок», «время».

Таким образом, пространство этих поэтических миров последовательно расширяется, включая вначале бытовое окружение, затем — космическую протяженность и, наконец, универсум, который будучи *всем*, столь обширен, что пространственных признаков уже не имеет.

Соответственно окружению меняется и облик персонажей, и их соотношенность. В первой строфе «я» — малая часть земного пространства. Земная дорога (двойная семантика этого образа очевидна) ему кажется несоизмеримо огромной и утомительной. Передвижение его по дороге охарактеризовано глаголом «бреду», а огромность ее для «меня» передана через усталость, вызванную движением («тяжело мне, замирают ноги»). При такой структуре пространства «друг мой милый», к которому обращается «я» в четвертой строке, должен находиться вне этой протяженности, видимо, вверху, и вопрос: «Видишь ли меня?» — подразумевает взгляд сверху вниз.

Вторая строфа, обобщая пространство «земли» и «мира», исключает из него говорящего. Частица «вот» (на фоне имеющей совсем иную семантику побудительной частицы «вот» в первой строфе) обнажает свою указательную природу, отделяя тем самым в пространстве указывающего от указываемого. С этим же связано то, что мир характеризуется указательным местоимением «тот», а не «этот». Вынесенность поэтического «я» в надземное пространство совпадает с характерной сменой (относительно первой строфы) глаголов. Глаголы, обозначающие конкретные действия и состояния (подчеркнуто «приземленные», конкретные по семантике): «бреду», «замирают (ноги)», — сменяются наиболее общим для человека экзистенциальным по значению глаголом «жить». Еще более интересно другое: глаголы первой строфы даны в настоящем времени; вторая строфа разделяет «я» и мир, в котором оно жило

в прошлом. Достигается это временным отделением действующего от действия — употреблением прошедшего времени.

Вот тот мир, где жили мы...

Параллельно с отделением «я» от мира происходит сближение его с «ты». Стих:

Вот тот мир, где жили *мы с тобою* —

приписывает «я» и «ты» общую — внешнюю — точку зрения по отношению к миру.

Последние стихи каждой из строф несут особую структурную функцию — они ломают ту конструкцию мира, которую создают три предшествующие, сюжетом первых трех стихов каждой строфы они максимально не подсказываются и не могут объединиться с предшествующей им строфой в единой структурной картине мира. Так, последний стих первой строфы структурно вырывается из того двумерного мира с линейным движением внутри него («бреду я вдоль... дороги»), образ которого создают три предыдущие.

По такому же «взрывному» принципу построена и четвертая строка второй строфы: весь текст утверждает пространственное единство, совмещенность точек зрения «я» и «ты» (вплоть до конструирования «я», которое «жило», т. е. *уже не живет*). Казалось бы, теперь препятствий к контакту нет. Но последний стих (на фоне всей строфы его вопросительная интонация звучит как отрицание) уничтожает впечатление контакта: «я» не видит «ты», а относительно «ты» неизвестно, видит ли оно «я».

Бросается в глаза еще одна особенность. Первая строфа, декларирующая пространственный разрыв между «я» и «ты», выделяет их одинаковую природу («ты» для «я» — друг, существо одной с ним природы, только разлука препятствует им видеть друг друга). Вторая строфа соединила «я» и «ты» в пространстве, но изменила природу «ты»: «ты» из «друга» для «я» стало «ангелом». В сопоставлении «друг» — «ангел» можно выделить вторую степень эмоционального переживания той же семантики (дважды повторенное «ангел мой» в третьей строфе дает превосходную степень). Однако и семантика не совсем однородна: обращения к возлюбленной типа «друг мой», «сердце мое», «ангел мой», «богиня» (особенно в поэтическом тексте с его тенденцией к семантизации формальных элементов) дают некоторые смысловые сдвиги в пределах общей синонимии. «Друг мой» дает отношение равенства, близости, одинаковости «я» и «ты», «сердце мое» — частичности («ты» есть часть «я») и инклюзивности: «ты» в «я» (ср. у Пастернака использование шекспировского образа: «Я вас в сердце сердца скрою»). «Ангел мой», «богиня» несут в себе семантику субстанционального неравенства «я» и «ты» и пространственной размещенности: «ты» выше «я» в общей модели мира. Таким образом, «ангел мой» вместо «друг мой» вводит противоречащую всей строфе семантику разрыва между «я» и «ты» и делает обоснованным высказываемое сомнение. Третья строфа, отвечая на сомнение в возможности

встречи на земле и над землей, порывает с миром любого пространства и переносится в не-пространство. Одновременно меняется конструкция времени. В первой строфе земное время есть время текста. Во второй — земные действия даны в прошедшем, а неземные — в настоящем. В третьей — земные события еще будут совершаться («завтра день молитвы и печали»), вводится условное действие, противопоставленное индикативу всех предшествующих глаголов, со значением всеобщности, «где б души ни витали» (ср. семантическую лестницу нагнетания значения всеобщности: «брести» — «жить» — «витать»).

И снова четвертый стих приносит неожиданность: возвращение к исходной глагольной форме — индикативу настоящего времени, структурное отделение образа «витающей» души от «я» и, следовательно, возврату к исходному — земному — переживанию личности. И если вся последняя строфа создает образ вневременной и внепространственной встречи, то последний стих предьявляет ей безнадежный ультиматум: встреча должна произойти на земле. Так строится модель необходимости невозможного, составляющая смысловую основу конструкции текста. При этом, поскольку каждый четвертый стих одновременно выступает как рифма строфы и, возвращая читателя к предыдущему тексту, поддерживает в его памяти намеченные там смысловые структуры, перед нами возникает не одна картина мира, а три различных, как бы просвечивающих друг сквозь друга. Смена образов мира (расширение и самоотрицание) и движение поэтического «я» внутри этого мира придает тексту ту динамичность, которая, по мнению исследователей, характерна для лирики Тютчева¹. Однако полученный результат — еще далеко не все, что можно сказать о содержательной структуре этого стихотворения. От рассмотренного уровня можно пойти к более низким — описать ритмическую и фонологическую структуры (для краткости опускаем их в данном случае), но можно обратиться и к более высоким.

Стихотворение можно рассматривать как сообщение на некотором специально организованном художественном языке. До сих пор мы конструировали этот язык из данных самого текста. Однако такая конструкция будет неполной. Естественно, что не все элементы языка проявляются в тексте, который всегда есть в равной мере реализация одних и нереализация других, потенциально возможных структурных компонентов. Учитывая только то, что имеется в данном тексте, мы никогда не обнаруживаем случаев неупотребления. А семантически они не менее активны, чем любые случаи употребления².

Для того чтобы полнее понять тот художественный язык, на котором с нами говорит автор, необходимо выйти за пределы текста. Решение этой задачи в полном объеме потребовало бы колоссальных усилий: тютчевский текст может быть рассмотрен как материализация таких абстрактных систем, как: «русская лирика середины XIX века», «русская философская поэзия», «европейская лирика прошлого века» или многие другие. Построение подо-

¹ Ср.: Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.; Л., 1962. С. 25—27.

² См. с. 41—44.

бных функциональных структур, бесспорно, является целью науки, но следует сознаться, в достаточной мере отдаленной. Поставим задачу более узко: возьмем лишь два типа внетекстовых связей — связь текста с традицией русского пятистопного ямба и его отношение к близким по времени другим тютчевским стихотворениям «денисьевского цикла» и посмотрим, какие новые семантические отношения текст получит на их фоне.

1. Стихотворение Тютчева написано пятистопным хореем. Размер этот сравнительно редок в русской поэзии. Автор специальной монографии, посвященной этому вопросу, Кирилл Тарановский, отмечает, что «вплоть до сороковых годов XIX века пятистопный хорей в русской поэзии исключительно редок»¹. Распространение его автор связывает с воздействием поэзии Лермонтова, убедительно аргументируя этот тезис почти исчерпывающим стиховедческим материалом. Особенное значение он придает здесь последнему лермонтовскому стихотворению «Выхожу один я на дорогу...», которое, по его утверждению, «получило совершенно исключительную известность у широкой публики. Оно было положено на музыку, по всей вероятности, П. П. Булаховым, вошло в народный обиход в качестве песни, не только в городской, но и в крестьянской среде и пользуется широкой популярностью до наших дней. Оно вызвало не только целый ряд „вариаций на тему“, в которых динамический мотив пути противопоставляется статистическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти, о непосредственном соприкосновении одинокого человека с равнодушной природой»².

Перечисляя поэтические рефлексии лермонтовского текста, К. Тарановский упоминает и интересующее нас стихотворение Тютчева: «Единственное стихотворение Тютчева, написанное пятистопным хореем, „Накануне годовщины 4 августа 1864 г.“, т. е. дня смерти Е. А. Денисьевой, является уже прямой вариацией на лермонтовскую тему»³. Таким образом, и для автора, и для читателя широко известное лермонтовское стихотворение своей структурой задавало некоторый частный язык, традицию, определенную систему ожидания, в отношении к которым воспринимался текст Тютчева.

Рассмотрим же его общую структуру, разрешая себе, однако, лишь ту степень подробности, которая необходима для наших дальнейших целей.

Стихотворение Лермонтова⁴ вводит нас в отчетливую семантическую систему, основной оппозицией которой является противопоставление соединенного — разъединенному. «Коммуникативность — неспособность к контактам», «союз — одиночество», «движение — неподвижность», «полнота —

¹ Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. С. 343.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» неоднократно рассматривалось в исследовательской литературе. См., в частности, монографический анализ Д. Е. Максимова в сб.: Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969. С. 127—141.

ущербность», «жизнь — смерть» будут конкретными манифестациями этой основной оппозиции. Уже первый стих указывает на широкий круг проблем. По сути дела, каждое слово в нем — знак некоторых идейных структур, хорошо известных читателю лермонтовской поры из предшествующего культурного опыта. Однако сложность состоит в том, что эти, активизируемые в тексте, семантические структуры находятся в отношении взаимоисключения: уже первый стих ставит перед читателем задачу, предлагая совместить несовместимое.

«Выхожу один я на дорогу» — «выхожу» и «на дорогу» задает представление о движении, направленном в даль. «Дорога» и «идуший» — достаточно общезначимые культурные символы. Еще в античной и средневековой литературе они связывались с семантикой контакта: идущий — или странник, наблюдающий жизнь и нравы людей (контакт с окружающим миром), или пилигрим, ищущий спасения и истины (контакт с богом). Идущий по дороге продвигается к цели — этим он отличается от «скитальца» — человека, вручившего свою судьбу неведомым силам. Связь движения с контактом обнажена в стихотворении Тютчева «Странник»¹. Разрыв с людьми означает здесь не обрыв контактов, а переход к другим, значительно более ценным связям, связям с природой и богом.

Домашних очагов изгнанник,
Он гостем стал благих богов!..

Чрез веси, грады и поля,
Светлея, стелется дорога, —
Ему отверста вся земля,
Он видит все — и славит бога!..

По этой же схеме построен и «Пророк» Лермонтова, видимо, синхронный «Выхожу один я на дорогу...»: разрыв с людьми («В меня все ближние мои / Бросали бешено камня») — плата за единение с тем миром, который, по своей словарной характеристике, почти дословно совпадает с миром интересующего нас текста:

И вот в пустыне я живу...
Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;

*И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.*

Ту же понятийную схему мы встречаем и в «Иоанне Дамаскине» А. К. Толстого, и в ряде других текстов. Видимо, она соответствовала некоторому типовому культурному стандарту, имея ближайшим предшественником, вероятно, «Исповедание веры савоярдского викария» из «Эмилия» Руссо.

Однако образ «идушего» имеет и другой устойчивый смысл: динамика в пространстве — не только знак контакта, но и знак внутреннего изменения. В очень широком круге текстов, создававших для Лермонтова фон, движущийся

¹ Будучи написано в 1830 г., оно не могло учитывать специфически лермонтовское понимание «дороги», и этим — в данном случае — для нас особенно интересно.

герой — это герой или возрождающийся, или погибающий. Поскольку каждый шаг его — изменение внутреннего состояния, он всегда дается в отношении к прошедшему и будущему. Дорога неотделима от движения во времени. Как мы увидим, лермонтовский текст дает не модель движения, а схему его отрицания. Если, как мы уже отмечали, «выхожу» и «дорога» задают семантические стереотипы движения, то сразу же подчеркнутое «один я» противоречит связанному с динамикой состоянию контактности, тем более что в дальнейшем выясняется, что одиночество среди людей не компенсируется единством с природой, а, напротив, служит лишь проявлением полной изолированности от всего мира.

Но не менее существенно и другое: лирическое «я» текста не включено в поток временного развития — оно отвергает и прошлое, и будущее:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

Вырванность из цепи изменений ставит героя вне времени. Ср.:

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

Этим вопрос о развитии в корне снимается, а тем самым снимается и проблема движения. Лермонтовский текст вводит то, что К. Тарановский называет «динамическим мотивом пути», лишь затем, чтобы отвергнуть движение как форму бытия своего героя¹.

Звуковой повтор — полиндром:

один я на дорогу
одна — надо —

закрепляет антитезу: дорога — не мой мир, а мой антимир. Возникает сложное семантическое отношение аналогичного типа: как вначале было предложено, а затем опровергнуто родство «я» и «дороги», так здесь намечено сближение «я» и «пустыни». Оно закрепляется и фонологическим параллелизмом о-д-и-н-я у-т-ы-н-я², и этимологией слова «пустыня», наталкивающей на семантическую близость к понятию одиночества (ср.: «пустынник» в значении

¹ Разновидностью такого «антидвижения» будет «беспольный путь», «бесцельная дорога», характерные для «Путешествия Онегина» и «Героя нашего времени». Здесь пространственное перемещение героя становится знаком его внутренней неподвижности (ср. рефрен «Тоска, тоска», сопровождающий Онегина, внутреннюю неизменность Печорина).

² Параллелизм этих рядов ощущается как несомненное родство фонологической базы с постоянной активизацией дифференцирующего признака: «о — у» — активизируется лабиализованность, «д — т» — звонкость — глухость; «и — ы» — признак ряда. Ср.: Толстая С. О фонологии рифмы // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181. (Труды по знаковым системам. Т. 2).

«монах»¹). Но «пустыня» находится в состоянии контакта («внемлет богу»), она включена, как и дорога, в тот мир, из которого «я» выключено. Мир, открытый во все стороны: в длину (дорога), ширину (пустыня), высоту (небеса), противостоит «я», составляющему особый изолированный микрокосм. Мир пронизан связями: блестящая дорога сближает близкое и далекое, «верх» связан с «низом» — пустыня внемлет богу, земля залита «сиянием голубым», огромность пространств — не помеха для контакта («звезда с звездой говорит»). Мир расширенный — взаимосвязан, а сжатый — вырван из связей. При этом космический мир наделен признаком жизни — он «спит», «внемлет», «говорит». Что касается «я», то отношение его к оппозиции «жизнь — смерть» весьма сложно².

Оппозиция «торжественно и чудно» — «больно и трудно» создает контраст между миром единым, полным, и в силу этой полноты не имеющим внешних целей, пребывающим, а не движущимся (ср. полное отсутствие глаголов движения и обилие указаний на состояние покоя: «ночь тиха», «в небесах торжественно» — без глагола! — «спит земля»), — и миром ущербным и ищущим цели вне себя. В связи с этим возникает странное для Лермонтова с его постоянным отождествлением жизни с борьбой, порывом, движением представление о жизни как неподвижной полноте, характеризующейся внутренним покоем. «Я» стихотворения имеет интенцию от внешнего движения к внутреннему. «Выхожу» в начале стихотворения — «я ищущий» в третьей строфе, где дано движение, цель которого — неподвижность: «Я ищущий — свободы и покоя! / Я б хотел — забыться и заснуть!». «Я», ведущее жизнь, похожую на смерть, мечтает о смерти, похожей на жизнь. Это будет состояние, не имеющее ни прошедшего, ни будущего, лишенное памяти («забыться»), выключенное из цепи событий земной жизни («свобода и покой» — перефраз пушкинского «покой и воля»). И вместе с тем это будет смерть («навек... заснуть»), не отнимающая полноты внутренней жизни («в груди дремали жизни силы»), внутреннего движения («дыша,

¹ «Веди меня, пустыни житель, / Святой анахорет» (Жуковский), «пустынножительствовать» — жить в одиночестве (древнерусск.).

² Ср. два возможных соотношения элементов земного пространства в поэзии Лермонтова:

I. Оппозиция: город \longleftrightarrow путь и пустыня
(выступают как синонимы)

Так, в «Пророке» — уход, путь — это перемещение из города в пустыню:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу...

II. Оппозиция: город и пустыня \longleftrightarrow путь
(синонимы в оппозиции
подвижность неподвижность)

Пойдешь ли ты через пустыню
Иль город пышный и большой,
Не обижай ничью святыню,
Нигде приют себе не строй.

(«Когда, надежде недоступный...»)

вздыхалась тихо грудь»). И именно эта полнота устремленной в себя внутренней жизни превратит «я» в подобие мира, а не в инородное ему тело и наделит его главным свойством природы — способностью к контактам. Именно здесь появляется голос, поющий о любви (а «я» «внемлет» ему, как пустыня богу¹), и символ бессмертия — дуб, соединяющий микрокосм — могилу — со вселенной. Стихотворение дает, таким образом, сначала несовместимость «я» и живого мира, затем уничтожение «я» и идеальное возрождение в новом виде — внутренней полноты и органичности, подобной миру и поэтому способной вступить с этим миром в связь.

Построив модель преодоления трагической разорванности, Лермонтов создал текст, резко отличающийся от той картины мира, которая возникает из большинства его стихотворений. Если воспринимать «Выхожу один я на дорогу...» как тот культурный фон, на который проецировался текст Тютчева, то отчетливо обнажаются некоторые особенности тютчевского стихотворения.

В первую очередь следует отметить подчеркнутую несведенность стихотворения к гармоническому целому: оно заканчивается вопросом, на который не может быть дано ответа. Построенное из разнородных семантических структур, оно утверждает невозможность сведения их воедино. Именно в свете этой традиции рельефно выступает то, что мир Тютчева — не романтическая разорванность, строящаяся на соединении контрастов, лежащих в одной плоскости², а близкое к поэтике XX в. соединение того, что не может быть соединено ни в одной рациональной системе. И поэт не предлагает никаких «снимающих» эту невозможность моделей. Приведем лишь два примера:

I

Вечер мгlistый и ненастный...
 Чу, не жаворонка ль глас?..
 Ты ли, утра гость прекрасный,
 В этот поздний, мертвый час?
 Гибкий, резвый, звучно-ясный,
 В этот мертвый, поздний час,
 Как безумья смех ужасный,
 Он всю душу мне потряс!

II

Впросонках слышу я — и не могу
 Вообразить такое сочетанье,
 А слышу свист полозьев на снегу
 И ласточки весенней щебетанье.

Первое стихотворение написано в 1836, второе — 1871 г., но ни в одном, ни в другом Тютчев не объясняет, как же можно осмыслить такое сочетание. Он просто сопоставляет несовместимое.

¹ Ср. песнь рыбки в «Мцыри».

² Типа: «И ненавидим мы, и любим мы случайно», где «ненавидеть» и «любить» — антонимы, легко нейтрализующиеся в единой схеме более высокого уровня.

Почти полное совпадение первых строф стихотворений Тютчева и Лермонтова как будто задает общность семантических структур и сразу же удостоверяет, что один текст должен восприниматься в отношении ко второму.

I

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

II

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня.
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

«Бреду» на фоне «выхожу», «большая дорога» — просто «дорога», да и «вдоль» вместо «на» выглядит гораздо более приземленно, вещественно, реально. Это же сгущение «реальности» — с явным указанием на старческий возраст «я» вместо неотмеченности этого признака у Лермонтова — в замене «ночь тиха...» на «тяжело мне».

Поскольку общий облик окружающего «я» мира дан в сходных чертах:

Сквозь туман кремнистый путь блестит...

В тихом свете гаснущего дня... —

можно предположить, что именно материальный, земной облик тютчевского «я» — главное препятствие к свиданию. Но тогда, следуя лермонтовской схеме, трагизм первой строфы должен быть постепенно снят: между личностью возлюбленной, влившейся в космос, и поэтом контакт станет возможным, когда и он преодолеет мертвенное одиночество и, проникнувшись общей жизнью, обретет способность слышать ее голос.

Вторая строфа стихотворения Тютчева соответствует второй и третьей строфам лермонтовского текста, но дает решительно иной ход мысли: разрыв с земным «я» не приносит гармонии. В результате — трагическая последняя строфа вместо двух умиротворяющих в конце стихотворения Лермонтова¹.

Стихотворение Тютчева строится как отказ от надежд на гармонию. Поэтому троекратно повторенный заключительный вопрос усиливает сомне-

¹ Необходимо иметь в виду, что подобная «умиротворенность» возникала в связи с отдельным бытованием лермонтовского текста: как часть всей лирики поэта, в отношении к ней, стихотворение раскрывало трагические аспекты в такой же мере, в какой трагичен голос рыбки в «Мцыри», поющий усыпительные песни о любви в момент краха надежд героя на деятельную жизнь. Трагедия бездействия обнажается в этом тексте лишь в его отношении к другим произведениям Лермонтова. В связи с этим и тютчевский текст будет раскрываться по-разному для читателя, проецирующего его на изолированное стихотворение Лермонтова или на то же стихотворение как часть лирики Лермонтова.

ние. Вопросы построены так, что требуют нагнетания интонации, которая при совпадении общеязыковых значений становится основным смыслообразующим элементом. Если во втором стихе замена «друг» на «ангел», кроме уже отмеченной смысловой разницы, несет с собою повышение эмоции («ангел» — этап на пути движения от «друг», с его вполне реальным семантическим содержанием, к междометию), то последний повтор дает не только эмфатическое удвоение (мы уже говорили, что повтор типа «далеко-далеко» воспринимается как увеличение степени качества), но и облуданное нарушение логического синтаксиса, вплоть до сознательного затемнения рационального смысла последних двух стихов.

На фоне лермонтовского текста в стихотворении Тютчева видна еще одна особенность — тем более примечательная, что Лермонтов и Тютчев здесь как бы меняются местами, поскольку и стихотворение Лермонтова, и стихотворение Тютчева, взятые изолированно от их остального творчества, во многом не совпадают с «типовым» представлением о художественной позиции этих поэтов. Само понятие контакта в сопоставленных текстах глубоко различно. У Лермонтова это контакт с природой (скорее, «тютчевская» проблема), а у Тютчева — с человеком — вопрос типично лермонтовский. При этом у Лермонтова слияние с природой заменяет невозможный контакт с другим человеком — у Тютчева земная, человеческая близость¹ не может быть заменена ничем.

2. Иные аспекты раскрываются в анализируемом стихотворении при сопоставлении его с контекстом тютчевской лирики. Не претендуя на решение сложной задачи построения даже самой приблизительной модели лирики Тютчева, укажем на некоторые ее стороны, важные для понимания интересующего нас текста. При всем многообразии тютчевского представления о мире, оно включает несколько в достаточной мере стабильных конструкций. Так, очень существенные оппозиции:

пошлость	поэзия
толпа	я
день	ночь
шум	тишина (молчание)
человеческое	природа —
общество	

организованы по оси «верх—низ», так что путь от пошлости к поэзии, от толпы к «я» и т. д. моделируется как путь *вверх*.

¹ Ср. письмо Тютчева через три дня после похорон Е. А. Денисьевой: «Пустота, страшная пустота. И даже в смерти не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то». Дочь Тютчева с осуждением писала, что он «повергнут в ту же мучительную скорбь, в то же отчаяние от утраты земных радостей, без малейшего проблеска стремления к чему бы то ни было небесному» (цит. по: Тютчевский сборник. Пг., 1923. С. 20, 29). См. также: Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. С. 445.

В этом смысле характерно, что в ряде текстов движение снизу вверх — перемещение из дня в ночь¹. Так, в разбираемом нами стихотворении по мере подъема авторской точки зрения вверх сгущается темнота. В стихотворении «Душа хотела б быть звездой...» на земле — день, который делает незримой царящую в вышине ночь. В стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...» — внизу не только «светлая зала», «тускло-рдяное освещение», но и шум, сверху — ночь и тишина.

В связи с этим там, где работает подобная пространственная схема, сюжет строится как движение *снизу вверх* или как стремление к этому. Невозможность подняться воспринимается как трагическая власть пошлости над поэтом.

О, как тогда с земного круга
 Душой к бессмертному летим...
 ...Как бы эфирною струею
 По жилам небо протекло.
 Но, ах не нам его судили;
 Мы в небе скоро устаем, —
 И не дано ничтожной пыли
 Дышать божественным огнем.
 ...Вновь упадем...

(«Пробуждение»)

Так создается существенная для Тютчева схема:

А. Пейзаж. Поскольку он здесь выступает как «низ» и, следовательно, изоморфен (подобен) не природе, а толпе, в нем подчеркиваются пестрота, назойливость, шум, яркость.

Б. Полет (птица).

В. «Я» (невозможность полета). «Я» стремится к Б, но пребывает в А.

Приведем два текста, из которых второй относится к «денисьевскому циклу» и хронологически непосредственно предшествует интересующему нас стихотворению, а первый написан в 1836 г. Хронологический диапазон свидетельствует об устойчивости данной пространственной модели в лирике Тютчева.

I

С поляны коршун поднялся,
 Высоко к небу он взвился;
 Все выше, дале вьется он,
 И вот ушел за небосклон.

Природа-мать ему дала
 Два мощных, два живых крыла —

¹ Это не исключает наличия в других текстах иной направленности. Семантика темноты и света в поэзии Тютчева — очень большая и вполне самостоятельная тема.

А я здесь в поте и в пыли,
Я, царь земли, прирос к земле!..

II

О, этот Юг! о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...

Нет ни полета, ни размаху;
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

Если не касаться всего, что в этих стихотворениях принадлежит их тексту — их индивидуального (в первую очередь создаваемого грамматико-фонологическим уровнем), а говорить лишь об интересующем нас аспекте, нельзя не отметить, что в организующем тексты лирическом движении «верх» и «даль» выступают как синонимы:

Все выше, дале вьется он..
Нет ни полета, ни размаху...

Движение снизу вверх — это перемещение из области сжатых границ в сферу их расширения.

«Юг», «Ницца», «блеск» — синонимы «праха», «поляна» — «пота» и «пыли». С такого рода схемой связано устойчивое у Тютчева помещение более ценного выше в лирическом пространстве. Агрессия пошлости совершается в одном пространстве, победа над ней — в другом.

В «Чему молилась ты с любовью...» борьба «ее» и «толпы» трагически завершается победой последней, поскольку обе борющиеся силы расположены на уровне земли, «людского сусловия»:

Толпа вошла, толпа вломилась...

Победа возможна лишь в случае «полета»:

Ах, если бы живые¹ крылья
Души, *парящей над толпой*,
Ее спасали от насилья
Бессмертной пошлости людской!

Очень интересно в этом отношении стихотворение «Она сидела на полу». Вначале уровень героини в тексте дан ниже уровня «горизонта текста»:

Она сидела на полу.

¹ Постоянный у Тютчева эпитет «живые крылья» вводит в эту же систему: смерть (низ) — жизнь (верх).

Затем точка зрения героини выносится вверх, над ее физической точкой зрения: она смотрит на все происходящее и на себя самое — *извне и сверху*.

Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

После этого точка зрения автора (горизонт текста), который вначале воспринимался как *стоящий* перед *сидящей на полу* героиней, *опускается вниз*, подчеркивая безмерное возвышение «ее» над «я».

Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени.

И наконец, возлюбленная перемещается в надземный мир теней (стихотворение написано при жизни Денисьевой), оставляя поэта в земном пространстве.

Не менее существенна для нашего текста другая пространственная модель, которая также характерна для лирики Тютчева. Здесь мы сталкиваемся не с перемещением внутри пространственной конструкции мира, а с ее расширением. Точка зрения текста, идеальное, желаемое положение лирического «я» — неподвижно, но мир вокруг него беспредельно расширяется.

Оппозиция «верх — низ» заменяется другой; «ограниченное — безграничное», причем в пространстве «ограниченный» мир помещен в середину. Это — земной мир, со всех сторон окруженный опрокинутой бездной.

Небесный свод, горящий славой звездной
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

С этим связан и существенный для Тютчева пейзаж ночи на море с двойным отражением:

И опять звезда ныряет
В легкой зыби невских волн.

Таким образом, если ценность героя в модели первого типа определяется близостью его к «верху», то во втором случае речь идет о границах окружающего мира: иерархии героев соответствует иерархия расширяющихся пространств — от самого сжатого до безграничного. Характерно стихотворение «Лебедь», где сознательно сопоставлены обе охарактеризованные пространственные модели. Орел — персонаж «верха», противопоставлен Лебедю — герою безгранично распаханного мира.

ЛЕБЕДЬ

Пускай орел за облаками
 Встречает молнии полет
 И неподвижными очами
 В себя впивает солнца свет.

Но нет завиднее удела,
 О лебедь чистый, твоего.
 И чистой, как ты сам, одело
 Тебя стихией божество.

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

Показательно, что при таком сопоставлении «орел» оказался совмещенным с днем, а «лебедь» — с ночью.

В связи с представлением о том, что герои одного уровня совмещаются в однотипном пространстве, возникает ощущение контакта как слияния или растворения меньшего в большем:

Как душу всю свою она вдохнула,
 Как всю себя перелила в меня.

Как мы видим, в интересующем нас тексте представлены обе пространственные модели:

я (низ)	_____	ты (верх)
я и ты	_____	земной мир
(безграничное		(тесное пространство)
пространство)		

Но обе модели, утверждаемые по очереди текстом, сняты его вопросительной концовкой, которая воспринимается как жажда «простого», не-теоретического, реального и бытового свидания в земном («пошлом» и «ограниченном» с точки зрения обеих этих моделей) пространстве.

Таким образом, текст говорит на языке систем тютчевской лирики, но реализует «антисистему», разрушающую этот язык. Он раскрывает двойную трагедию: краха «плохо устроенных» теорий перед лицом «простой жизни» и плохую устроенность этой «простой жизни», исключаяющей счастье.

Н. А. Некрасов

ПОСЛЕДНИЕ ЭЛЕГИИ

I

Душа мрачна, мечты мои унылы,
 Грядущее рисуется темно,
 Привычки, прежде милые, постылы,
 И горек дым сигары. Решено!
 Не ты горька, любимая подруга
 Ночных трудов и одиноких дум —
 Мой жребий горек. Жадного недуга
 Я не избег. Еще мой светел ум,
 Еще в надежде глупой и послушной
 Не ищет он отрады малодушной,
 Я вижу все... А рано смерть идет,
 И жизни жаль мучительно. Я молод,
 Теперь поменьше мелочных забот,
 И реже в дверь мою стучится голод:
 Теперь бы мог я сделать что-нибудь.
 Но поздно!.. Я как путник безрассудный,
 Пустившийся в далекий, долгий путь,
 Не соразмерив сил с дорогой трудной:
 Кругом все чуждо, негде отдохнуть,
 Стоит он, бледный, средь большой дороги.
 Никто его не призрел, не подвез:
 Промчалась тройка, проскрипел обоз —
 Все мимо, мимо!.. Подкосились ноги,
 И он упал... Тогда к нему толпой
 Сойдутся люди — смущены, унылы,
 Почтят его ненужною слезой
 И подвезут охотно — до могилы...

II

Я рано встал, не долги были сборы,
 Я вышел в путь, чуть занялась заря;
 Переходил я пропасти и горы,
 Переплывал я реки и моря;
 Боролся я, один и безоружен,
 С толпой врагов; не унывал в беде
 И не роптал. Но стал мне отдых нужен —
 И не нашел приюта я нигде!
 Не раз, упав лицом в сырую землю,
 С отчаяньем, голодный, я твердил:
 «По силам ли, о боже! труд подъемлю?»
 И слова шел, собрав остаток сил.
 Все ближе и знакомее дорога,
 И пройдено все трудное в пути!

*Главы церквей сияют впереди —
 Не далеко до отчего порога!
 Насмешливо сгибаясь и кряхтя
 Под тяжестью сумы своей дырявой,
 Голодный труд, попутчик мой лукавой,
 Уж прочь идет: теперь нам ровный путь.
 Вперед, вперед! Но изменили силы —
 Очнулся я на рубеже могилы...*

*И некому и нечем помянуть!
 Настанет утро — солнышко осветит
 Бездушный труп: все будет решено!
 И в целом мире сердце лишь одно —
 И то едва ли — смерть мою заметит...*

III

*Пылина в разливе гордая река,
 Плывут суда, колеблясь величаво,
 Просмолены их черные бока,
 Над ними флаг, на флаге надпись: слава!
 Толпы народа берегом бегут,
 К ним приковав досужее вниманье,
 И, шляпами размахивая, шлют
 Пловцы родному берегу прощанье, —
 И вмиг оно подхвачено толпой,
 И дружно берег весь ему ответит.
 Но тут же, опрокинутый волной,
 Погибни челн — и кто его заметит?
 А если и раздастся дикий стон
 На берегу — внезапный, одинокий,
 За криками не будет слышен он
 И не дойдет на дно реки глубокой...
 Подруга темной участи моей!
 Оставь скорее берег, озаренный
 Горячим блеском солнечных лучей
 И пестрою толпою оживленный, —
 Чем солнце ярче, люди веселей,
 Тем сердцу сокрушенному больней!*

Стихотворный цикл из трех элегий во многом характерен для поэтики Некрасова.

Непосредственное читательское восприятие стиля Некрасова неразрывно связано с ощущением простоты, разговорности, «прозаичности». Подобная читательская репутация, закрепившаяся за творчеством поэта в сознании многих поколений, не может быть случайной — она отражает сознательную авторскую установку, стремление поэта выработать стиль, который воспринимался бы как непосредственный, сохраняющий живые интонации разговорной речи.

Успех, с которым Некрасов решил задачу, породил иллюзорное представление о «непостроенности», художественной аморфности его текстов. Происходило характерное смешение: прозаическая, разговорная речь, ее бытовые интонации были для Некрасова *объектом изображения* — из этого часто делали наивный вывод, что Некрасов якобы непосредственно переносил в поэзию реальную речь в ее разговорных формах. На самом деле, стиль Некрасова отличался большой сложностью. Кажущаяся простота возникала как определенный художественный эффект и не имела ничего общего с элементарной аморфностью текста. «Последние элегии» удобны для наблюдений над организацией стилистического уровня текста. Именно этим аспектом мы и ограничим наше рассмотрение.

Еще в 1922 г. Б. М. Эйхенбаум указал на наличие в поэтике Некрасова сознательного неприятия норм «высокой» поэзии предшествующего периода: «Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои „грубые“ слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов»¹. Еще раньше Ю. Н. Тынянов установил связь, существующую между ритмико-синтаксическими формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова, с одной стороны, и Некрасова — с другой². В дальнейшем вопрос этот привлекал К. Шимкевича, В. В. Гиппиуса, К. И. Чуковского³.

Работы этих исследователей выявили структурную сложность стиля Некрасова. Поэзия Некрасова рассчитана на читателя, живо ощущавшего поэтические нормы «романтического», пушкинского и послепушкинского стилей, на фоне которых делаются эстетически активными стилистические пласты, до Некрасова не включавшиеся в поэзию.

При этом следует оговорить, что в научной литературе часто подчеркивается пародийный, разоблачительный характер включений романтических штампов (иногда в виде прямых цитат) в некрасовский текст. Однако не следует забывать, что пародия и прямая дискредитация «поэтического» слова представляют лишь предельный случай отношения «поэзии» и «прозы» внутри некрасовского стиля; возможны и иные их соотношения. Постоянным и основным является другое: наличие внутри единой стилистической системы двух различных подструктур и эффект их соотношенности. А для того чтобы этот эффект был стилистически значим, нужно, чтобы каждая из этих подсистем была активной, живой в сознании читателя, непосредственно переживалась как эстетически ценная. Читатель, утративший восприятие поэзии русской романтической школы начала XIX в. как художественной ценности, не воспримет и новаторства Некрасова. Поэтому стиль Некрасова не только «пародирует», «разоблачает» или иным способом дискредитирует предшест-

¹ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: Сб. статей. Л., 1924. С. 246.

² Тынянов Ю. Стиховые формы Некрасова // Летопись дома литераторов. Пг., 1921. № 4 (ср.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 399—411).

³ См.: Шимкевич К. Пушкин и Некрасов // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926; Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966; Чуковский К. Мастерство Некрасова. 4-е изд. М., 1962.

вующую поэтическую традицию, но и постоянно апеллирует к ней, напоминает о ее нормах, воссоздает новые художественные ценности в ее системе. Наличие двух несовместимых систем, каждая из которых внутри себя вполне органична, и их, вопреки всему, совмещение в различных стилистико-семантических отношениях составляют специфику стилевой структуры Некрасова.

«Последние элегии» представляют собой три формально самостоятельных стихотворения, по сути дела, посвященных одной теме: смерти поэта в момент, когда он уже преодолел тяготы голодной и одинокой юности и равнодушия толпы. Единство ритмико-синтаксического строя этих произведений и общность стилистического решения также (вместе с общим заглавием и единством цифровой нумерации) закрепляют представление о цикле как едином тексте. Рассмотрим сначала каждую элегию в отдельности.

Первая элегия распадается на две части в отношении к принципам семантической организации: до середины шестнадцатого стиха идет прямое описание душевного состояния автора, причем слова употребляются почти исключительно в их прямом (общезыковом) смысле. Со слов: «Я как путник безрассудный...» — текст представляет собой развернутое сравнение, каждый из элементов которого имеет два значения: общезыковое, свойственное данной лексеме, и второе — контекстно-поэтическое.

Подобное противопоставление привычно настраивает читателя на ожидание определенных стилистических средств: аллегорическая картина «жизнь — путь», принадлежащая к наиболее традиционным литературным образам, настраивает на ожидание «литературности», а описание переживаний поэта в этом отношении нейтрально — оно оставляет автору свободу выбора и может решаться как условно-поэтическими, так и «прозаическими» средствами. При этом на фоне заданного «поэтизма» второй части такая свобода уже воспринимается как некоторая упрощенность художественной системы.

Однако ожидание не реализуется. Вторая часть, в свою очередь, делится на три по-разному организованных в лексико-семантическом отношении отрезка. Первый содержит образы пути, выраженные такими лексическими средствами, которые утверждают в сознании читателя инерцию литературно-аллегорического его восприятия. Это — фразеологизм, широко встречающийся и в поэтической традиции XVIII—XIX вв., и в восходящей к библейской образности морально-аллегорической прозе. Второй отрезок включает в себя слова и фразеологизмы, окрашенные в отчетливо бытовые тона, связанные с представлениями о реальной русской, хорошо известной читателю дороге:

первый отрезок:	второй отрезок:
путник безрассудный	большая дорога
долгий путь	никто не подвез
трудная дорога	промчалась тройка
кругом все чуждо	проскрипел обоз

Установившаяся инерция стилистического ожидания нарушается бытовым характером картины и тем, что отдельные ее детали («промчалась тройка,

проскрипел обоз») вообще лишены второго плана и не подлежат аллегорической дешифровке. Однако стоит читателю принять положение о том, что ожидание было ложным и текст не подлежит интерпретации в духе условно-литературной аллегории, как и это, второе, ожидание оказывается ложным, и текст возвращает его к первой стилистической инерции.

Составляющий третий отрезок последний стих:

И подвезут охотно — до могилы... —

вводит образ пути, кончающегося могилой, то есть возвращает всю картину к семантике аллегории. При этом синтезируются условно-поэтическая лексика в духе первого отрезка («могила») и дорожно-бытовая — второго («подвезут охотно»). Таким образом, дуплановость семантики второй части текста создается в конфликтном построении, утверждающем в сознании читателя и определенные структуры ожидания и невыполнение этого ожидания. Этот закон распространяется и на всю вторую часть в целом: вместо ожидаемой условной аллегории здесь доминирует бытовая картина.

Зато первая часть, которая задана как антитеза «поэтической» второй, против всякого ожидания строится с самого начала как подчеркнутое нагнетание поэтических штампов: «душа мрачна» (ср.: «Душа моя мрачна» Лермонтова), «мечты унылы» (ср.: «Унылые мечтанья» Пушкина); «грядущее темно» — цитата из «Думы» Лермонтова, а «привычка милая» — из объяснения Онегина с Татьяной¹.

Как видим, Некрасов начинает стихотворение целой цепью поэтических штампов, причем наиболее обнаженных, связанных со многими хорошо известными читателю текстами. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что цепь литературных штампов составлена из функционально разнородных звеньев. «Душа мрачна», «мечты унылы» создают определенную, полностью традиционную стилистическую инерцию. «Грядущее *рисует*

¹ В свою очередь, «привычка милая» у Пушкина имеет отчетливо литературный и цитатный характер. А. Ахматова отметила, что это — перевод выражения из «Адольфа» Констан (см.: Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 109). Сам Пушкин указал на иной источник. В «Метели» он вложил в уста Бурмина слова: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно», — и заметил, что при этих словах Марья Гавриловна «вспомнила первое письмо St.-Preux», то есть «Новую Элоизу» Руссо. Л. Н. Штильман не нашел соответствующей цитаты в романе Руссо, но, обнаружив упоминание привычки и ее опасностей для влюбленных в XVIII письме романа Руссо, заключил: «Вероятнее всего, что у Пушкина мы имеем дело с реминисценцией из романа Констан и что цитированные строки из этого романа, в свою очередь, восходят к „Новой Элоизе“» (Штильман Л. Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Mouton's-Gravenhage, 1958). Думается, что дело все же проще: Пушкин просто ошибся. Но как раз характер ошибки наиболее интересен: он забыл, что это цитата из «Адольфа», но не забыл, что это цитата. Действительно, здесь не так важен источник, как то, что текст выполняет функцию чужого — книжного — слова.

темно» выступает на этом фоне несколько более индивидуализированно: «грядущее иль пусто, иль темно» — не подразумевает какой-либо зрительной реализации метафоры. Добавка «рисуется» функционально меняет всю ее основу: грядущее, которое еле вырисовывается в темноте, подразумевает зрительную конкретизацию штампа и тем самым выводит его из ряда полностью автоматизированных фразеологизмов. «Привычки, прежде милые, постыли» — другой вид такой же деавтоматизации штампа. «Привычке милой не дал ходу» — в этом случае «привычка милая» — галантная замена «науки страсти нежной», неразложимый на лексемы фразеологизм. У Некрасова «привычки» означают «привычки», а «милые» — «милые». И это делает словосочетание одновременно и поэтическим штампом, и разрушением штампа. Весь ряд завершается «сигарой», которая уже решительно не может быть введена в цепь поэтизмов и как предмет, вещь, и как деталь внепоэтического мира (и бедность, и богатство могли быть предметом поэтизации — комфорт решительно располагался вне сферы искусства). То, что на одном конце цепочки расположены романтические штампы, а на другом «сигара» — деталь реального быта с определенным социальным признаком, раскрывает относительность самого принципа организации семантики вокруг оси «поэтизм — прозаизм».

Однако с этого места нацеленность семантической структуры меняется в противоположном направлении: сигара — любимая подруга ночных трудов и одиноких дум — горький жребий — жадный недуг. «Любимая подруга» отсылает читателя к пушкинским стихам:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя...

Стихи эти были для эпохи Пушкина резким нарушением традиции, вводя быт поэта в категорию поэтического быта. Однако для некрасовской эпохи они уже сами стали стилистическим нормативом, с позиций которого «сигара» выглядела как еще не канонизированная деталь поэтического быта. Цепь завершается высоким поэтизмом, причем сопоставление «горек дым сигары» и «горек жребий» обнажает именно антитезу «поэтическое — бытовое».

Далее следуют пять центральных стихов, в которых поэтизмы и прозаизмы функционально уравнены. При этом в стихах:

Теперь поменьше мелочных забот,
И реже в дверь мою стучится голод —

общезыковое содержание в определенном отношении совпадает (если их пересказать формулой: «Теперь нужда не препятствует серьезным занятиям», то в отношении к ней оба стиха выступают как синонимы, разными способами реализующие одну и ту же мысль). «Поэтический» и «прозаический» типы стиля выступают как два взаимосоотнесенных метода воссоздания некоторой реальности. При этом нельзя сказать, что «поэтический» выступает как объект пародии или разоблачения. Одна и та же реальность оказывается способной предстать и в облике житейской прозы, и как реальное содержание поэти-

ческих формул. Здесь пролегал коренное различие между поэтикой Некрасова и романтической традицией. Система поэтических выражений с точки зрения последней создавала особый мир, отделенный от каждодневной реальности и не переводимый на ее язык (всякий случай такого «перевода» порождал комический эффект). Для Некрасова поэтические и антипоэтические формулы — два облика одной реальности.

Отношение текста к реальности становится художественно отмеченным фактом. Но для этого такое отношение не должно быть автоматически заданным. Только в том случае, если данная художественная система допускает несколько типов семантических соотношений определенным образом построенного текста и отнесенной к нему внетекстовой реальности, это соотношение может быть художественно значимо. Привлекающий наше внимание текст интересен именно потому, что каждый из входящих в цикл отрывков реализует особую семантическую модель, а их взаимное соотнесение обнажает принципы семантической структуры. Поэтика Некрасова подразумевает множественность типов семантической структуры.

Все три анализируемых текста отнесены к одной и той же жизненной ситуации: в период создания цикла Некрасов был болен и считал свою болезнь смертельной. Для читателей, знавших Некрасова лично, текст, бесспорно, соотносился с фактами биографии автора. Для читателей, незнакомых с реальной биографией Некрасова, между личностью автора и поэтическим текстом создавался некоторый образ поэта-бедняка, сломленного трудами и лишениями и обреченного на преждевременную кончину. Образ этот лежал вне текстов, возникая частично на их основе, частично как обобщение многих биографий поэтов и литераторов-разночинцев и, может быть, собственной биографии читателя. Он мог выступать как опровержение традиционного романтического идеала гонимого поэта, но мог восприниматься и как его *содержание*. Этот внетекстовый конструкт личности поэта выступал как ключ к отдельным текстам¹.

Вторая элегия тесно связана с первой и образом «жизнь — путь», и единством отнесенной к ним внетекстовой ситуации. Однако принцип семантической организации текста здесь иной: если стихотворение в целом рассчитано на отнесение к определенной конкретной ситуации, то этого нельзя сказать про сегменты его текста. Литературные штампы подобраны здесь таким образом, чтобы непосредственные *зрительные* их переживания читателем исключались. Они должны остаться подчеркнуто книжными оборотами, которые перекодируются, благодаря некоторой известной читателю культурной традиции, на определенную жизненную ситуацию, но не перекодируются на зримые образы, представляемые в языке данными лексемами. Всякая попытка представить автора с сигарой в руках, каким он изображен в предыдущем тексте, переходящим «пропасти и горы» или переплывающим «реки и моря» может создать лишь комический эффект. К. И. Чуковский, в связи с этой особенностью некрасовского стиля, писал: «Чтобы сказать, что в *груди* какого-нибудь человека находится *трон*, нужно отвлечься от реального

¹ См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.

значения этих слов...»¹ В этом смысле существенно сопоставление второй и третьей элегий. Может показаться, что в стилистико-семантическом отношении они построены сходным образом: обе реализуют одну и ту же традиционную метафору «жизнь — путь», обе широко используют утвержденные литературным обиходом фразеологизмы, и обе отнесены к одной и той же жизненно-биографической ситуации. Однако расположение их рядом не случайно. Оба текста совсем не тавтологически повторяют друг друга: в то время как вторая элегия построена так, что слова в ней соотносятся с определенной синтагматической структурой стиля и с вне текста лежащей биографией поэта, третья элегия дает каждому слову еще одну соотнесенность — зрительный образ обозначаемого им предмета.

Традиционные, сознательно банальные знаки метафоризма (типа: «На флаге надпись: слава!») поддерживают в читателе ощущение условности всей картины. Но нагнетание зримых деталей, полностью отсутствующих во второй элегии, меняет самую природу метафоризма, обнажая один из важнейших элементов некрасовского стиля — создание особым образом организованного зримого ряда, который составляет второй ряд структуры, пролегая между уровнями текста и реальности. В этом смысле ни один из поэтов XIX в. (пожалуй, исключая Фета) не подходил так близко к поэтике кино и образного монтажа, как Некрасов. В таких стихотворениях, как «Утро», монтаж зрительных образов, представленных в разнообразии ракурсов и планов, обнажен — стихотворение построено по законам сценария кинематографа. Но создание подобного стиля могло быть осуществлено лишь в произведениях типа «Последних элегий» с их сложной соотнесенностью разных типов текстовых построений и внетекстовых структур различной глубины.

Чисто кинематографическим является принцип чередования планов. Так, в «Утре» перед нами разворачивается ряд картин, которые образуют некоторый монтажный ряд, причем сменяется не только содержание, но и величина плана: «Даль, сокрытая синим туманом» — общий, «Мокрые, сонные галки, что сидят на вершине стога» — крупный план; «Из крепости грянули пушки! Наводнение столице грозит» — общий, «Дворник вора колотит — попался!» — средний, «Кто-то умер: на красной подушке Первой степени Анна лежит» — крупный план и т. д. То, что между текстом и реальностью в поэзии Некрасова возникает еще один ряд, напоминающий монтаж кинематографических образов, доказывается характерным примером: в лирике Некрасова, как и в кинематографе, величина плана воспринимается как коррелят метафоры (или метонимии) в словесном ряду. Детали, поданные крупным планом, воспринимаются как особо значимые, символические или суггестивные, отнесенные не только к их непосредственному денотату (реальному предмету, обозначаемому этими словами). «Галки» или «орден на красной подушке» в словесном ряду не только не являются метафорами, но и, по принципу семантической организации, ничем не выделяются на общем фоне. Однако то, что вызываемые ими зрительные образы укрупнены (и, в силу контрастных чередований в ряду, это укрупнение заметно), придает им особую

¹ Чуковский К. Мастерство Некрасова. 4-е изд. М., 1952. С. 225.

значимость, а то, что в зрительном ряду отдельные «кадры» обладают различной суггестивностью, создает дополнительные возможности для передачи значений.

«Последние элегии» с точки зрения структуры стиля — произведение экспериментальное. Создание «поэтического просторечия» не в результате простого отбрасывания отвергаемой традиции (в этом случае просторечие не могло бы стать эстетическим фактом), а путем включения ее как одного из элементов стиля и создания контрастных эффектов на основе соотношения прежде несовместимых структур — таков был путь Некрасова.

Такой путь был одновременно и путем всей последующей русской поэзии. Не уклонение от штампованных, традиционных, опошленных стилистических форм, а смелое их использование как контрастного фона, причем не только с целью насмешки или пародии. Для романтизма пошлое и поэтическое исключали друг друга. Некрасовский стиль раскрывал пошлость поэтических штампов, но не отбрасывал их после этого, обнаруживая поэтическое в пошлом. Именно эта сторона стиля Некрасова будет в дальнейшем существенна для Блока.

«Последние элегии» вызвали известную пародию Добролюбова («Презрев людей и мир и помолвившись богу...»). Однако Добролюбов, хотя, пародируя, и обнажал самые основы стиля Некрасова (в частности, обилие поэтических штампов), конечно, имел в виду сюжет стихотворения. Его не удовлетворяла поэтизация усталости, мысль о безнадежности и бесцельности жизненной борьбы. Тем более интересно обнаружить воздействие структуры некрасовского стиля на поэтическую систему лирики Добролюбова.

Сошлемся лишь на один пример. Стихотворение «Пускай умру — печали мало...» воспринимается как непосредственное выражение горьких размышлений Добролюбова накануне смерти. Простота, непосредственность, «нелитературность» стихотворения в первую очередь бросаются в глаза читателю. Однако при ближайшем рассмотрении в стихотворении легко выделить два контрастных стилистических пласта: 1) фразеологизмы и штампы отчетливо литературного происхождения («ум больной», «холодный труп», «горячие слезы», «бескорыстные друзья», «могильная земля», «гробовая доска», «отрадно улыбнулся», «жадно желать»); характерно, что признак штампованности приписывается не только определенным лексемам и фразеологизмам, но и некоторым грамматико-синтаксическим структурам, так, например, сочетание «существительное — эпитет» в тексте Добролюбова может быть только штампом.

2) Обороты, воспринимавшиеся в эпоху Добролюбова как «антипоэтизмы» («печали мало», «разыграть шутку», «глупое усердье»). Сюда же следует отнести конкретно-вещественную лексику, нарочито очищенную от «знаковости» (принести цветы на гроб глупо, потому что это *знак*, а люди нуждаются — живые — в вещах, а мертвые — ни в чем). Ср. также «предмет любви» — фразеологизм, из области поэтизмов уже в пушкинскую эпоху перешедший в разряд «галантного стиля» мещанского круга (ср. в «Метели»: «Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик» — стилистическое совмещение точек зрения автора и героини: «прапорщик — предмет»).

В добролюбовский текст «предмет любви» входит уже не как поэтизм, а как ироническая отсылка к разговорному языку определенного — не высокого — круга.

Различные соотношения этих стилистических пластов образуют ткань стихотворения. Так, например, строфа:

Боюсь, чтоб над холодным трупом
Не пролилось горячих слез,
Чтоб кто-нибудь в усердье глупом
На гроб цветов мне не принес —

содержит не только развитие некоторой мысли («боюсь, чтобы над моей могилой не было слез, чтобы кто-нибудь не принес цветов»), но и является соединением двух способов выражения мысли. С точки зрения общезыкового содержания здесь соединены в одну цепочку две различные мысли (боязнь слез + боязнь цветов), способ их выражения не активизируется. Однако стоит сформулировать мысль более обще («боязнь ненужных мертвому знаков внимания»), как строфа разобьется на две параллельно-синонимические половины. Активизируется способ выражения мысли. В первых двух стихах обнажится не только нагнетание поэтической лексики, но и риторическая антитеза: «холодное тело — горячие слезы». Во второй части строфы нарочитая разговорность и аморфность выступают на этом фоне как структурно активный факт. Попутно следует отметить, что «в усердье глупом» — видимо, перефразировка «в надежде глупой» из «Последних элегий». Это интересно: то, что в тексте выполняет функцию «антилитературы», оказывается цитатой, но из другого типа источников. Влияние некрасовского принципа здесь очевидно.

Таким образом, анализ даже на одном лексико-семантическом уровне дает определенную характеристику стиля и позволяет наметить вехи традиционной преемственности.

А. К. Толстой

*Сидит под балдахином
Китаец Цу-Кин-Цын
И молвит мандаринам:
«Я главный мандарин!*

*Велел владыко края
Мне ваш спросить совет:
Зачем у нас в Китае
Досель порядка нет?»*

*Китайцы все присели,
Задали потрясли,*

*Гласят: «Затем доселе
Порядка нет в земли,*

*Что мы ведь очень молоды,
Нам тысяч пять лишь лет;
Затем у нас нет складу,
Затем порядку нет!*

*Клянемся разным чаем,
И желтым и простым,
Мы много обещаем
И много совершим!»*

*«Мне ваши речи милы, —
Ответил Цу-Кип-Цзы, —
Я убеждаюсь силой
Столь явственных причин.*

*Подумаешь: пять тысяч,
Пять тысяч только лет».
И приказал он высечь
Немедля весь совет.*

1869

Сатира А. К. Толстого, написанная в конце шестидесятых годов прошлого века, может быть прокомментирована несколькими способами. Прежде всего здесь следует указать на те возможности смыслового истолкования, которые таятся во внетекстовых сопоставлениях. Так, например, возможны соотнесения анализируемого текста с внетекстовой политической реальностью эпохи А. К. Толстого, а также соотнесения его с другими текстами:

1. Нехудожественными — здесь возможны различные аспекты исследования:

а. Сопоставления с историко-философскими идеями, распространенными, начиная с Белинского и Герцена, в русской публицистике, философии и исторической науке 1840—1860-х гг. Имеются в виду представления, согласно которым крепостное право и самодержавная бюрократия являют в русской государственной жизни «восточное» начало, начало неподвижности, противоположное идее прогресса. Можно было бы привлечь цитаты из Белинского и других публицистов о Китае, как стране, в которой стояние на месте заменило и историю, и общественную жизнь, стране, противоположной историческому динамизму Европы.

б. Сопоставления с исторической концепцией самого А. К. Толстого, сближавшего Киевскую Русь с рыцарской романской Европой, а в последующей русской истории усматривавшего черты «азиатчины» и «китаизма», нанесенные владычеством монголов.

в. Сближение А. К. Толстого со славянофильской мыслью в разных ее проявлениях и отталкивания от нее.

г. Многие аспекты историко-философской концепции А. К. Толстого удивительно близки к мыслям А. В. Сухова-Кобылина. Сопоставление текстов дало бы здесь ощутимые результаты.

д. Установление исторических корней концепций А. К. Толстого (здесь в первую очередь напрашивается тема «Н. М. Карамзин и А. К. Толстой») и их последующей судьбы (А. К. Толстой и Вл. Соловьев, сатирическая традиция поэзии XX в. и др.).

2. Художественными:

а. Сопоставление текста с другими сатирическими произведениями А. К. Толстого.

б. Сопоставление с несатирическими произведениями А. К. Толстого, написанными приблизительно в то же время («Змей Тугарин», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища» и др.).

в. Сопоставление текста с сатирической и исторической поэзией 1860-х гг.

Все эти методы анализа можно назвать контекстными: произведение включается в различные контексты, сопоставления, противопоставления; построения инвариантных схем позволяют раскрыть специфику структуры данного текста.

Однако мы ставим перед собой значительно более узкую задачу, ограничиваясь анализом внутритекстовых связей. Мы будем рассматривать только те структурные отношения, которые могут быть выявлены анализом *данного* текста. Однако и эта задача еще очень широка. Сужая ее, мы ограничимся суперлексическими уровнями: теми поэтическими сверхзначениями, которые возникают в данном тексте на тех уровнях, для которых слово будет выступать в качестве элементарной единицы.

Сформулированная таким образом задача может быть иначе определена как анализ лексико-стилистического механизма сатиры. При этом следует подчеркнуть, что сатира создается здесь внутренней структурой данного текста и не определена, например, жанром, как это бывает в басне¹.

Семантическая структура анализируемого текста построена на несоответствиях. Именно смысловые несоответствия становятся главным носителем значений, основным принципом художественно-смысловой конструкции. В интересующем нас стихотворении мы сталкиваемся с несколькими стилистическими и смысловыми конструкциями, совмещение которых в пределах одного произведения оказывается для читателя неожиданным.

Первый пласт значений может быть условно назван «китайским». Он сознательно ориентирован на «Китай» не как на некоторую географическую и историческую реальность, а имеет в виду комплекс определенных, подчер-

¹ Отсутствие сатирического момента в басне («Сокол и голубка» В. А. Жуковского) воспринимается как некоторая неполнота, нарушение ожидания, которое само может быть источником значений. Сообщение же о наличии в басне сатирического элемента вряд ли кого-либо поразит — оно содержится в самом определении жанра. Между тем анализируемое нами произведение А. К. Толстого, взятое с чисто жанровой точки зрения (неоаглавленное стихотворение песенного типа, катрены трехстопного ямба), абсолютно в этом отношении нейтрально: оно с равной степенью вероятности может быть или не быть сатирой.

кнута тривиальных представлений, являющихся сигналами средних литературных представлений о Китае, распространенных в эпоху А. К. Толстого. Однако, несмотря на всю условность характеристик, адрес читателю дан вполне определенный. Приведем список слов, которые могут быть связаны в тексте только с темой Китая:

балдахин
китаец (китайцы)
Китай
мандарин (мандарины)
чай

Если прибавить два описания «обычаев»: «все присели» и «задами потрясли» и имя собственное Цу-Кин-Цын, то список «китаизмов» окажется исчерпанным. На 95 слов стихотворения их приходится 8. Причем, как это очевидно из списка, все они принадлежат одновременно и к наиболее тривиальным, и к наиболее отмеченным признакам того условно-литературного мира, который А. К. Толстой стремится вызвать в сознании читателей. Интересные наблюдения можно сделать и над распределением этих слов в тексте.

№ строфы	количество лексических «китаизмов»
1	5
2	1
3	1
4	—
5	1
6	1
7	—

Приведенные данные с очевидностью убеждают, что «китайская» лексика призвана лишь дать тексту некоторый семантический ключ. В дальнейшем она сходит на нет. Все «китаизмы» представлены именами. Специфические «экзотизмы» поступков образуются на уровне фразеологии. Это сочетание «все присели, задами потрясли», рассчитанное на внесение в текст элемента кукольности¹. Комическая условность клятвы «разным чаем» обнажается введением в формулу присяги указания на сортность, принятую в русской торговле тех лет.

Другой основной семантический пласт текста — ведущий к образам, идейным и культурным представлениям Древней Руси. «Древнеруссизмы» даны демонстративно, и их стилистическая активность рассчитана на чувство несовместимости этих пластов. «Древнеруссизмы» также распределены неравномерно: сгущены они во второй, третьей и четвертой строфах. При этом они также даны в наиболее прозрачных и тривиальных проявлениях. Это

¹ О семантике «кукольности» в сатире второй половины XIX в. см.: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.

особеино заметно на фоне общей структуры «древнеруссизмов» в поэзии А. К. Толстого. В его исторических балладах встречаются такие задающие стилию окраску именно своей редкостью слова, как «дони», «дуб» (в значении «лады»), «гуменцы» («Боривой»); «кут», «дром», «коты из аксамита», «бёрца», «обор», «крыжатый меч» («Сватовство») и др. При этом эффект их построен на том, что, будучи явно читателю неизвестными, они употреблены как общепонятные, без каких-либо пояснений или толкующих контекстов. Это вводит читателя в незнакомый ему мир и одновременно представляет этот мир как для себя обыденный. Но и в современной политической сатире (например, «Порой веселой мая...») А. К. Толстой, используя архаизмы, нарочито выбирает наименее тривиальные.

В «Сидит под балдахинном...» архаизмы сводятся к самым общеупотребительным в стилизованной поэзии славянизмам. Их всего три: «молвить», «гласить», «младой». К ним примыкает грамматический славянизм («в земли», архаизм «владыко» и просторечия, функционально выполняющие роль «русизмов»: «досель», «склад», «подумаешь»). Основная «древнерусская» окраска придается выражением «досель порядка нет», которое представляет собой цитацию весьма известного отрывка из «Повести временных лет». В 1868 г. А. К. Толстой превратил его в рефрен «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева». Эпиграфом к тому же стихотворению он поставил: «Вся земля наша велика и обильна, а наряда в ней нет. (Нестор. Летопись, стр. 8)».

Из сказанного можно сделать вывод, что ни «китаизмы», ни «руссизмы» сами по себе не выходят за пределы нарочитой тривиальности и, взятые в отдельности, не могут обладать значительной художественной активностью. Значимо их сочетание. Невозможность соединения этих семантических пластов в каком-либо предшествующем тексту структурном ожидании делает такое сочетание особенно насыщенным в смысловом отношении. Центром этого соединения несоединимого является собственное имя Цу-Кин-Цын, в котором скрещение пластов приобретает каламбурный характер.

Однако какую же идейно-художественную функцию выполняет это смешение стилистико-семантических пластов?

Для того чтобы текст воспринимался нами как «правильный» (например, был «правильным текстом на русском языке»), он должен удовлетворять некоторым нормам языкового употребления. Однако правильная в языковом отношении фраза типа «солнце восходит с запада» осознается как «неправильная» по содержанию, поскольку противоречит каждодневному опыту. Одной из форм осмысленности, позволяющей воспринимать текст как «правильный», является его логичность, соединение понятий в соответствии с нормами логики, житейского опыта, здравого смысла. Однако возможно такое построение текста, при котором поэт соединяет не наиболее, а наименее вероятные последовательности слов или групп слов. Вот примеры из того же А. К. Толстого:

а. Текст строится по законам бессмыслицы. Несмотря на соблюдение норм грамматико-синтаксического построения, семантически текст выглядит как неотмеченный: каждое слово представляет самостоятельный сегмент, на

основании которого почти невозможно предсказать следующий. Наибольшей предсказуемостью здесь обладают рифмы. Не случайно текст приближается в шуточной имитации буриме — любительских стихотворений на заданные рифмы, в которых смысловые связи уступают место рифмованным созвучиям:

Угораздило кофейник
С вилкой в роще погулять.
Набрели на муравейник;
Вилка ну его пырять!

б. Текст делится на сегменты, равные синтагмам. Каждая из них внутри себя отмечена в логико-семантическом отношении, однако, соединение этих сегментов между собой демонстративно игнорирует правила логики:

Вонзил кинжал убийца нечестивый
В грудь Делярю.
Тот, шляпу сняв, сказал ему учтиво:
«Благодарю».
Тут в левый бок ему кинжал ужасный
Злодей вогнал.
А Делярю сказал: «Какой прекрасный
У вас кинжал!»

Нарушение какой-либо связи представляет один из испытанных приемов ее моделирования. Напомним, что огромный шаг в теоретическом изучении языка сыграл анализ явлений афазии, а также давно отмеченный факт большой роли «перевертышей» и поэзии нонсенса в формировании логико-познавательных навыков у детей¹.

Именно возможность нарушения тех или иных связей в привычной картине мира, создаваемой здравым смыслом и каждодневным опытом, делает эти связи носителями информации. Алогизмы в детской поэзии, фантастика в сказочных сюжетах, вопреки опасениям, высказывавшимся еще в 1920-е гг. рапповской критикой и вульгаризаторской педагогикой, совсем не дезориентируют ребенка (и вообще читателя), который не приравнивает текст к жизни. «Как бывает», он знает без сказки и не в ней ищет прямых описаний реальности. Высокая информативность, способность многое сообщить заключается в сказочном или алогическом текстах именно потому, что они неожиданны: каждый элемент в последовательной цепочке, составляющей текст, не до конца предсказывает последующий. Однако сама эта неожиданность покоится на основе уже сложившейся картины мира с «правильными» семантическими связями. Когда герой пьесы Островского «Бедность не порок» затягивает шуточную песню «Летал медведь по поднебесью...», слушатели не воспринимают текст как информацию о местопребывании зверя (опасения

¹ См.: Чуковский К. И. От двух до пяти // Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 1. О структуре текста в поэзии нонсенса см.: Цивьян Т. В., Сегал Д. М. К структуре английской поэзии нонсенса (на материале лимериков Э. Лира) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181. (Труды по знаковым системам. Т. 2).

тех, кто боится, что фантастика дезориентирует читателя, даже детского, совершенно напрасны). Текст воспринимается как смешной, а основа смеха — именно в расхождении привычной «правильной» картины мира и его описания в песне. Таким образом, алогический или фантастический текст не расширяет, не уничтожает некоторую исходную картину связей, а наслаивается на нее и своеобразно укрепляет, поскольку семантический эффект образуется именно различием, то есть *отношением* этих двух моделей мира. Но возможность нарушения делает и необращенную, «правильную» связь не автоматически данной, а одной из двух возможных и, следовательно, носителем информации. Когда в народной песне появляется текст: «Зашиб комарище плечище», то соединение лексемы, обозначающей мелкое насекомое, с суффиксом, несущим семантику огромности, обнажает признак малого размера в обычном употреблении. Вне этой антитезы признак малых размеров комара дан автоматически и не ощущается.

В интересующем нас стихотворении нарушенным звеном является логичность связей. То, что привычные соотношения предметов и понятий — одновременно и логичные соотношения, обнажается для нас только тогда, когда поэт вводит нас в мир, в котором обязательные и автоматически действующие в сфере логики связи оказываются отмененными. В мире, создаваемом А. К. Толстым, между причиной и следствием пролегает абсурд. Действия персонажей лишены смысла, бессмысленны их обычаи:

Китайцы все присели,
Задами потрясли...

Лишены реального значения их клятвы и обязательства, на которые «владыко края», видимо, собирается опираться, и т. д.

Алогизм этого мира подчеркивается тем, что нелепое с точки зрения логики утверждение подается и воспринимается как доказательство: оно облечено в квазилогическую форму. Причина того, что «доселе порядка нет в земли», формулируется так:

...мы ведь очень молоды,
Нам тысяч пять лишь лет...

Соединение понятий молодости и пяти тысяч лет читателем воспринимается как нелепое. Но для Цу-Кин-Цына это не только истина, но и логическое доказательство:

Я убеждаюсь силой
Столь явственных причин.

Таким образом, читателю предлагают предположить, что существует особая «цу-кин-цыновская» логика, нелепость которой видна именно на фоне обычных представлений о связи причин и следствий. Характер этой «логики» раскрывается в последней строфе:

Подумаешь: пять тысяч,
 Пять тысяч только лет!»
 И приказал он высечь
 Немедля весь совет.

Стихи «Я убеждаюсь силой...» и «И приказал он высечь...» даны как параллельные. Только в них дан ритмический рисунок $\cup _ \cup \text{I} \cup \text{I} \cup$, резко ощущаемый на фоне ритмических фигур других стихов. Сочетание смыслов и интонаций этих двух стихов создает ту структуру абсурдных соединений, на которых строится текст.

В общей картине абсурдных соединений и смещений особое место занимают несоответствия между грамматическим выражением и содержанием. В стихе «И приказал он высечь...» начальное «и», соединяющее два отрывка с доминирующими значениями «выслушал — повелел», должно иметь не только присоединительный, но и причинно-следственный характер. Оно здесь имитирует ту сочинительную связь в летописных текстах, которая при переводе на современный язык передается подчинительными конструкциями причины, следствия или цели. Можно с уверенностью сказать, что в созданной схеме: «Правитель обращается к совету высших чиновников за помощью — совет дает рекомендации — правитель соглашается — правитель приказывает...» — продолжение «высечь совет» будет наименее предсказуемо на основании предшествующей текстовой последовательности. Оно сразу же заставляет нас предположить, что здесь речь идет о каком-то совсем другом мире — мире, в котором наши представления о том, что правительственные распоряжения должны отличаться мудростью и значимостью, а государственный совет — сознанием собственного достоинства, — так же не действуют, как не действуют в нем правила логики и нормы здравого смысла.

В этом мире есть еще одна особенность — время в нем стоит (следовательно, нет исторического опыта). Это выражается и в том, что большие для обычного сознания числительные («пять тысяч лет») употребляются как малые («подумаешь!»). Но интересно и другое: в стихотворении употреблены три грамматических времени: настоящее («сидит», «клянемся»), прошедшее («присели», «ответил» и др.) и будущее («совершим»). Однако все они в плане содержания обозначают одновременное состояние. Фактически действие происходит вне времени.

Следует отметить, что если на лексико-семантическом уровне текст делился на два несоединимых пласта, то в отношении к логике и здравому смыслу они выступают едино. Контраст оказывается мнимым, он снят на более высоком уровне.

Так лексико-семантический и стилистический типы построения текста создают сатиру — художественную модель бюрократической бессмыслицы и того «китаизма», черты которого А. К. Толстой видел в русском самодержавии.

А. А. Блок

АННЕ АХМАТОВОЙ

*«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.*

*«Красота проста» — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.*

*Но, рассеянно вшмая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:*

*«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».*

16 декабря 1913 г.

В анализе этого стихотворения мы сознательно отвлекаемся от внетекстовых связей — освещения истории знакомства Блока и Ахматовой, биографического комментария к тексту, сопоставления его со стихотворением А. Ахматовой «Я пришла к поэту в гости...», на которое Блок отвечал анализируемым произведением. Все эти аспекты, вплоть до самого общего: отношения Блока к зарождающемуся акмеизму и молодым поэтам, примыкавшим к этому течению, — совершенно необходимы для полного понимания текста. Однако, чтобы включиться в сложную систему внешних связей, произведение должно быть текстом, то есть иметь свою специфическую внутреннюю организацию, которая может и должна быть предметом вполне самостоятельного анализа. Этот анализ и составляет нашу задачу.

Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический художественный язык, в котором все богатство возможных именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит — «я»
2. Тот, к которому обращаются — «ты»
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым — «он».

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами система личных местоимений. Можно

сказать, что лирические сюжеты — это жизненные ситуации, переведенные на язык системы местоимений естественного языка¹.

Традиционная лирическая схема «я — ты» в тексте Блока в значительной мере деформирована. Авторское «я» как некоторый явный центр организации текста вообще не дано. Однако в скрытом виде оно присутствует, обнаруживаясь прежде всего в том, что второй семантический центр дан в форме местоимения второго лица — того, к кому обращаются. А это подразумевает наличие обращающегося — некоторого другого центра в конструкции текста, который занимает позицию «я». При этом местоимение второго лица дано не в форме «ты», традиционно утвержденной для лирики и поэтому нейтральной², а в специфической «вежливой» форме «Вы». Это сразу же устанавливает тип отношений между структурными центрами текста. Если формула «я — ты» переносит сюжет в абстрактно-лирическое пространство, в котором действующие персонажи — сублимированные фигуры, то обращение на «Вы» совмещает лирический мир с бытовым (уже: реально существующим в эпоху Блока и в его кругу), придает всему тексту характер неожиданной связанности с бытовыми и биографическими системами. Но то, что они поставлены на структурное место лирики, придает им и более обобщенный смысл: они не копируют бытовые отношения, а моделируют их.

Произведение построено так, что «я» автора, хотя отчетливо выступает как носитель точки зрения, носителем текста не является. Оно представляет собой «лицо без речей». Это подчеркнута тем, что диалог идет не между «я» и «Вы», а между «Вы» и некоторым предельно обобщенным и безликим

¹ Показательно, что система сюжетов в лирике варьируется в зависимости от строя языка. Наличие двойственного числа и соответствующих форм местоимений в древнерусском языке определило возможность сюжетного хода в «Слове о полку Игореве»: «Ту ся брата разлучиста» — тем более показательного, что князей было не два, а четыре. Но реальная жизненная ситуация деформируется, переходя в систему типовых сюжетов (следует помнить, что между двойственным и множественным числом разница на уровне местоимений не только количественная: местоимения множественного числа представляют собой нерасчлененный объект, противостоящий единственному числу, местоимения двойственного же числа состоят из двух равноправных объектов).

В языках, в которых отсутствует грамматическое выражение рода местоимений (например, в эстонском), в принципе возможны лирические тексты, построенные по схеме: «местоимение первого лица — местоимение третьего лица», которые в равной мере позволяют подставить под один и тот же текст в обе позиции персонажей мужского и женского пола; в русской поэзии для этого требуются специальные тексты. Ср. бесспорную связь между известным спором об адресате сонетов Шекспира и невыраженностью категории грамматического рода в английском языке. См.: *Jakobson R., Jones L. G. Shakespeare's Verbal Art in Th'expense of Spirit Mouton. The Hague; Paris, 1970. P. 20—21.*

² Ср. распространенный в поэзии случай, когда автор стихотворения обращается на «ты» к женщине, степень интимности в отношениях с которой отнюдь не допускает такого обращения в жизни. Это лирическое «ты» более абстрактно, чем соответствующее ему местоимение в разговорной речи, и не обязательно подразумевает указание на степень близости, поскольку, в отличие от нехудожественного языка, оно не имеет в качестве альтернативы «далекого» второго лица «Вы».

третьим лицом, скрытым в неопределенно-личных оборотах «вам скажут» и упоминании «слов, кругом звучащих».

Две первые строфы, посвященные речам этого «третьего» и реакции на них «Вы», построены с демонстративной параллельностью.

«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста» — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

В параллельно построенных строфах «они» говорят противоположные вещи, а героиня стихотворения, о которой Блок в черновом наброске писал «покорная молве»¹, молчаливым поведением выражает согласие с обеими «их» оценками, каждая из которых трансформирует всю картину в целом.

Если «красота страшна», то «шаль» становится «испанской», а если «проста» — «пестрой» («страшна» связывается с «испанской» только семантически, а в паре «проста — пестрой» помимо семантической связи есть и звуковая — повтор «*прст — пстр*»); в первом случае ее «лениво» накидывают на плечи, во втором — ею «неумело» укрывают ребенка. В первом случае «Вы» стилизует себя в духе условной литературно-театральной Испании, во втором — в милой домашней обстановке раскрывает свою юную неумелость.

Первые две строфы нарочито условны: вводятся два образа-штампа, через призму которых осмысляется (и сама себя осмысляет) героиня. В первом случае это Кармен, образ, исполненный для Блока в эти годы глубокого значения и влекущий целый комплекс добавочных значений. Во втором — Мадонна, женщина-девочка, соединяющая чистоту, бесстрастность и материнство. За первым стоят Испания и опера, за вторым — Италия и живопись прерафаэлитов.

Третья строфа отделяет героиню от того ее образа, который создают «они» (и с которыми она не спорит) в предшествующих строфах.

Диалог между героиней и «ими» протекает специфически. Стихотворение композиционно построено как цепь из трех звеньев:

I. «Они» — словесный текст; «Вы» — текст-жест².
Отношение между текстами: полное соответствие.

II. «Онн» — словесный текст; «Вы» — текст-жест, поза (указан, но не приведен).

Отношение между текстами: расхождение.

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 550.

² Показательно, что «ответы» как бы напрашиваются для перекодировки в зрительные образы, иллюстрации. Их и можно рассматривать как иллюстрации к словам «их».

III. «Они» — нет текста; «Вы» — словесный текст.

Отношение между текстами: «Вы» опровергаете «их».

Словесный текст в I и III сегментах дан в первом лице. Поведение героини дано с нарастанием динамики: жест — поза — внутренний монолог. Однако движение везде замедленное, тяготеющее к картинности. Это передается значениями слов «рассеянно внимая», «задумаетесь грустно».

Четвертая строфа — итоговая. Спор с «ними» совершается не как отбрасывание «их» мыслей, а как раскрытие большей сложности героини, ее способности сочетать в себе различные сущности. Последняя строфа строится на отрицании элементарной логики во имя более сложных связей. Заключительные три стиха последней строфы отрицают так же, как и первый, «их» слова. Однако при этом уравниваются два различных утверждения:

«Я не страшна» = «Я не так страшна, чтоб...»
 «Я не проста» = «Я не так проста, чтоб...»

Однако это лишь часть общего принципа построения строфы. Значения слов в последней строфе по отношению к остальным несколько сдвигаются. Те же самые слова употребляются в других смыслах. Это расширяет самое понятие значения слова, придает ему большую зыбкость. Резкое повышение роли локальной, возникающей лишь в данном тексте, семантики — поскольку последняя строфа всегда занимает в стихотворении особое место — приводит к тому, что именно эти, необычные значения начинают восприниматься как истинные. Текст вводит нас в мир, где слова значат не только то, что они значат.

Прежде всего, когда на утверждение «Красота страшна» следует ответ «не страшна <...> я», мы оказываемся перед характерной подменой: «я», которое связывается с понятием предельной конкретности, заменяет собой абстрактное понятие (только из этого контекста делается ясно, что в первом и втором случаях «красота» представляла собой перифрастическую замену лично-конкретного понятия). Уже потому, что «страшна» или «проста» в каждом из этих случаев выступают как компоненты различных сочетаний, семантика их несколько сдвигается. Но это лишь часть общей системы сдвигов значений. «Проста я» позволяет истолковывать «проста», включая его в такие контексты, которые при преобразовании выражения «красота проста» будут неправильными¹. Но выражения «просто убивать» и «не так проста я, / Чтоб не знать, как жизнь страшна» дают совершенно различные значения для «простой», «просто». И хотя обе эти группы

¹ Например, для изолированного выражения «я проста» вполне возможна подстановка семантики типа «простота хуже воровства». Любая перефразировка выражения «красота проста», которая исходила бы из требования сохранить основное значение высказывания (семантика типа «глупая красавица» в данное высказывание явно не входит), исключает подстановку таких значений.

значений могут быть подставлены в выражение «не проста я», заменять друг друга они не могут. Именно омонимичность раскрывает здесь глубину семантических различий. Слово «страшна» употреблено в последней строфе три раза и все три раза в исключающих однозначность контекстах. Дело не только в том, что в первых двух случаях оно связывается с отрицанием, а в последнем — с утверждением, но и в том, что контексты «я страшна» и «жизнь страшна» подразумевают совершенно различное наполнение этого слова.

Созданный в последней строфе мир сложности, понимания жизни во всей ее полноте, мудрости построен в форме монолога героини. Это противоречит женственности и юности¹ мира героини в первых строфах. Контраст этот становится активным структурным фактором благодаря тому, что первые строфы построены как диалог двух точек зрения — героини и «их», а последняя строфа — ее монолог. Точки зрения поэта в тексте как будто нет. Однако лексический уровень вступает здесь в противоречие с синтаксическим. Он сообщает нам, что, хотя авторского монолога в тексте нет, вопрос этот более сложен. Монолог героини — это ведь не ее реальные слова, а то, что она *могла бы* сказать. Ведь их она «твердит про себя». Откуда их знает автор? Ответ может быть только один: это его слова, его точка зрения.

Следовательно, все стихотворение представляет диалог. В первых строфах — это разговор «Вас» и «их», причем «они» доминируют, а «Вы» следует за «ними». В последней строфе — два голоса: «мой» (автора) и «Ваш», но они слиты настолько, что могут показаться одним. Из этого следует, что «Вы» на протяжении текста не равно само себе, и его сложная многогранность, возможность одновременно быть мудрым, как автор, прекрасным женской (и светской, и театрально-испанской) прелестью, овеянной обаянием юного материнства и поэзии, наивно зависимым от чужого мнения и полным превосходства над этим мнением, создает смысловую емкость текста на уровне лексики и синтаксико-композиционного построения.

Сложный полифонизм значений на этом уровне дополняется особой структурой низших элементов. Читательское восприятие текста — ощущение его крайней простоты. Однако простота не означает «непостроенность». Малая активность ритмического и строфического уровней и отсутствие рифмы компенсируются активной организацией фонологии текста. Поскольку вокализм и консонантизм дают здесь разные схемы организации и в общую сумму значений входит возникающий при этом конфликт, рассмотрим каждую из систем в отдельности.

Ударные гласные в тексте располагаются следующим образом:

І	а	а	а
		и	и
	а	а	е
	а	о	а

¹ Ср. в черновиках: «Вас страшит расцвет Ваш раиний».

II	а	а	а
	о	а	е
III		о	о
	а	о	у
		е	а
	а	о	а
IV		у	у
		и	а
		а	а
	а	а	о
	а	а	а
	а	ы	а

Распределение ударных гласных дает следующую картину:

	А	И	Е	О	У	Ы	
колич.	25	3	3	7	3	1	всего – 42
%	59,5	7,1	7,1	16,7	7,2	2,4	

Для сравнения приведем данные по стихотворению «На улице — дождик и слякоть...», написанному в тот же период и близкому по основным показателям (количество стихов и ударных гласных в стихе):

	А	И	Е	О	У	Ы	
колич.	17	10	7	8	5	1	всего – 48
%	35,4	20,8	14,6	16,7	10,4	2,1	

Сознавая, что, конечно, надо было бы сопоставить эти данные с соответствующими статистическими показателями во всей лирике Блока (таких подсчетов пока не имеется) и со средними статистическими данными распределения гласных в русской непозтической речи, мы можем, однако, заключить, что для ощущения фонологической организованности текста этих данных вполне достаточно.

Проследим некоторые особенности этой организованности.

В пределах вокализма ведущей фонемой является «а». Первый стих не только дает подчеркнутую инерцию этой доминации (рисунок вокализма первого стиха выглядит так: «а-а-а-а-а-а-у»¹), но и играет роль фонологического лейтмотива всего стихотворения; дальнейшие модификации — вплоть до полного разрушения этой инерции — возможны именно потому, что она

¹ Клаузула дает характерное нарушение инерции, но в пределах фонем заднего ряда.

так открыто задана в начале. Ударное «а» прошивает, как нитью, ряд слов, образуя цепочку понятий, которые выступают в тексте как семантически сближенные (подобно тому, как мы говорим о локальных синонимах и антонимах поэтического текста, можно было бы говорить и о локальных семантических гнездах, играющих в поэтическом тексте такую же роль, какую однокоренные группы — в нехудожественном):

красота
страшна
красный

Сближение этих понятий создает новые смыслы, некоторые из традиционных актуализирует, другие — гасит. Так, на перекрестке понятий «страшный» и «красный» возникает отсутствующее в тексте, но явно влияющее на его восприятие — «кровь». Вне этого подразумеваемого, но неназванного слова было бы совершенно непонятно неожиданное появление в последней строфе «убивать».

Вместе с тем в первой строфе образуется некоторый диалог на фонологическом уровне. Одну группу составляют гласные заднего ряда (доминирует «а»), вторую — гласные переднего ряда + «ы». Доминируют в этом ряду «и/ы». Здесь тоже образуется «родственный» ряд:

Вы
лениво
плечи

Любопытно, что в этой связи пара «Вам — Вы» выглядит не как две формы одной парадигмы, а как противоположные реплики в диалоге. «Красный», «страшный» и «красивый» мир — это мир, который «Вам» навязывают «они» («они» — определенный тип культурной традиции, определенный штамп для осмысления жизни). Группа «н/ы» строит поэтическое «Вы» — реакцию героини: «накинете» — «лениво» — «плечи». При этом «накинете» и «испанскую» представляют синтез этого звукового спора: «накинете» — «а — и — и — е» — переход от первой группы ко второй, а «испанскую» — «и — а — у — у» — переход от второй группы к ряду, заданному в первом стихе, — «а — у». В этом же особая роль слова «красный», которое выступает как слияние группы «красота» — «страшна», построенной только на «а», и «Вы» с единственным гласным «ы».

Предлагаемый «ими» объясняющий штамп привлекателен, многозначим и страшен, а героиня пассивна и готова его принять.

Вторая строфа начинается таким же по звуковой организации стихом. Правда, уже в первом стихе есть отличие. Хотя вокализм его произносится так же:

а — а — а — а — а — а — а — у,

но не все эти «а» равнозначны: некоторые из них — фонемы, другие лишь произносительные варианты фонемы «о». В определенной мере это имело место и в первом стихе первой строфы, но разница очень велика. Дело не

в том, что там один такой случай на семь, а здесь — два. В ведущем слове первой строфы — «страшна» — оба «а» фонемные, а второй — «проста» — первое «а» — лишь «замаскированное» «о». Это очень существенно, поскольку фонема «о» в этой строфе из группы «заднерядных», противопоставляясь «а», получает самостоятельное структурное значение. Если в выражении «красота страшна» (а — а/о — а — а — а) «а/о» скрадывается под влиянием общей инерции, то в случае «красота проста» мы получаем симметричную организацию «а — а/о — а — а/о — а», что сразу же делает ее структурно значимой. Консонантной группой, как мы увидим дальше, «проста» связывается с «пестрой» (прст — пстр), а вокализмы образуют группу:

пестрой
неумело
укроете
ребенка.

Поскольку особая роль «красного» в первой строфе задала инерцию высокой «окрашенности», антитетичность общей структуры уже настраивает нас на поиски цветового антонима. Здесь им оказывается «пестрый», который конденсирует в себе значения домашности, неумелости, юности и материинства. Особую роль в этой строфе приобретает «у». Оно встречается в сочетаниях не с «а», а с группой «е — и — о» («неумело»: е — у — е — о, «укроете»: у — о — е — е). При антитетическом противопоставлении стихов:

Красный розан — в волосах,
Красный розан — на полу —

оппозиция конечных ударных «а» — «у» приобретает характер противопоставления «верх — низ», что на семантическом уровне легко осмысливается как торжество или унижение «красного розана» — всей семантической группы красоты, страшного и красного.

Поскольку первая строфа противостоит второй как «красная» — «пестрой», особое значение получает то, что первая строится на повторах одной фонемы (именно «а»), а вторая — на сочетаниях различных. То есть в первом случае значима фонема, во втором — ее элементы. Это, при установлении соответствий между фонологическими и цветовыми значениями, осмысливается как иконический знак пестроты.

Третья строфа («не окрашена»). Это выражается и в отсутствии цветных эпитетов, и в невозможности обнаружить вокальные доминанты строфы.

Последняя строфа, образуя композиционное кольцо, строится столь же демонстративно на основе «а», как и первая (это приобретает особый смысл, поскольку на уровне слов она отрицает первую)¹. Диссонанс представляет лишь ударное «ы» в слове «жизнь». Оно тем более значимо, что это единственное ударное «не-а» в строфе. Оно сразу же связывается в единую

¹ Здесь впервые геронья именуется не «Вы», а «я», входя в группу «а».

семантическую группу с «Вы». И то, что «жизнь» — наиболее емкое и значимое понятие — оказывается на уровне синтаксиса антонимом героини (страшна не я, а жизнь), а на уровне фонологии синонимом (вернее, «однокоренным» словом), придает образу героини ту сложность, которая и является конструктивной идеей стихотворения.

Консонантизмы текста образуют особую структуру, в определенной мере параллельную вокализмам и одновременно конфликтующую с ней. В консонантной организации текста отчетливо выделяются, условно говоря, «красная» группа и группа «пестрая». Первая отмечена: 1) глухостью; здесь скапливаются «к», «с», «т», «ш», «п»; 2) концентрацией согласных в группы. Вторая — 1) звонкостью; здесь преобладают плавные; 2) «разряженностью»; если в первой группе соотношение гласных и согласных 1:2 или 1:3, то во второй — 1:1.

Фонологические повторы согласных образуют определенные связи между словами.

красота	страшна	→	красный
крст	стршн		крсн
красота	проста	→	пестрый
крст	прст		пстр

Звуковые трансформации совершаются в данном случае вполне закономерно. При этом активизируются, с одной стороны, фонемы, включенные в повторяющееся звуковое ядро, а с другой — неповторяющиеся, такие, как «ш» в первом случае или «к» во втором. Они выполняют роль дифференциальных признаков. Отсюда повышенная значимость сочетаний «ш» с доминантным «а» в слове «шалъ» (третий стих первой строфы) и «кр» во второй строфе, где это сочетание повторяется и в отброшенном (и сюжетно — «на полу», и конструктивно) «красный», и в противопоставленных ему «укроете» и «ребенка».

Однако, при всей противопоставленности «красный — пестрый», эти понятия (слова) складываются в нейтрализуемую на метауровне пару не только потому, что образуют архисему «цвет», но и поскольку имеют ошутимое общее фонологическое ядро. Этому скоплению согласных с сочетанием взрывных и плавных, глухих и звонких противостоит употребление одиночных консонант на вокальном фоне. Центром этой группы становится «Вы». В ней большое место занимают сонорные и полугласные. Это такие слова, как «неумело», «внимая», «задумаетесь». Семантическое родство их очевидно — все они связаны с миром героини. В последней строфе эти две тенденции синтезируются. Так, поставленное в исключительное в стихе синтаксическое положение слово «убивать» (единственный перенос) по типу консонантной организации принадлежит группе с «домашней» семантикой, и это способствует неожиданности, то есть значимости его информационной нагрузке.

Если суммировать полученную таким образом картину не до конца совпадающих упорядоченностей на различных структурных уровнях текста, то можно получить приблизительно следующее:

Первая строфа — взятая в кавычки речь некоторого общего собирательного наблюдателя и описание семантически однотипного с ним поведения героини. Героиня согласна с этим голосом. Так же строится и вторая строфа. Разница состоит лишь в том, что в каждой из них «голос» говорит противоположное и, соответственно, поведение героини строится противоположным образом. Авторского суда, его «точки зрения» в тексте, как кажется, нет.

Третья строфа — переход. По всем структурным показателям она снимает проблематику первых двух.

Четвертая представляет собой возврат, заключающий одновременно повтор и отрицание первых строф. Синтез дан в форме прямой речи героини, то есть, бесспорно, дает ее точку зрения. Однако эта прямая речь — не реальный, а внутренний монолог, который известен автору лишь потому, что совпадает с авторским объяснением личности героини (синтаксически он однотипен обороту: «В ответ на это Вы могли бы сказать»), то есть одновременно является и прямой речью автора. Если в первых строфах точка зрения героини совпадает с общим мнением, то во второй она совмещается с голосом Блока.

Образ поэтического «Вы» раскрывается в следующем движении:

Кармен —————> Мадонна —————> человек, чей внутренний мир не поддается стандартным объяснениям (поэт)

Очевидно, что происходит сближение этого «Вы» с поэтическим «я» автора. Но важно и следующее: первые два звена цепочки даны как нечто для Блока внешнее — «их» и «Ваша» (а не «моя») оценка. Однако мы знаем, сколь существенны для лирики Блока символы Кармен и Мадонны, в какой мере они принадлежат его поэтическому миру. Противоречие это имеет не внешний и случайный, а внутренний, структурно осмысленный характер.

Образы Кармен и Мадонны в лирике Блока — разновидности женского начала и неизменно противостоят лирическому «я» как страстное земное или возвышенное небесное, но всегда внешнее начало. Образ поэта в лирике отнесен к внутреннему миру «я», и поэтому признак «мужской» / «жеиский» для него нерелевантен (как для лермонтовской сосны и пальмы). Образ усложнен и приближен к лирическому «я» Блока.

В отмеченной нами цепочке происходит ослабление специфически женского (очень ярко подчеркнутого в первых звеньях) и одновременное перемещение героини из внешнего для «я» мира во внутренний.

Но кольцевая композиция приводит к тому, что опровержение первых звеньев не есть их уничтожение. Обаяние женственности и отделенность героини от автора сохраняются, образуя лишь структурное напряжение с синтетическим образом последней строфы.

Специфика построения текста позволяет Блоку донести до читателя мысль значительно более сложную, чем сумма значений отдельных слов. При этом переплетение разных точек зрения, выраженных прямой речью, идущей от нескольких субъектов, оказывается сложно построенным монологом автора.

И то, что авторский текст дан в форме монолога героини (иначе это было бы еще одно истолкование со стороны, которое «Вам» предлагают посторонние), не умаляет его связи именно с блоковским миром. Заключительное «жизнь страшна» — явная отсылка к фразеологизмам типа «страшный мир». И это созданное Блоком объяснение, что есть Ахматова, содержит отчетливые признаки перевода мира молодой поэтессы, представительницы и поэтически, и человечески нового, уже следующего за Блоком поколения, на язык блоковской поэзии. И подобно тому, как в альтмановском портрете виден Альтман, а у Петрова-Водкина — сам художник, переведший Ахматову на *свой* язык, в поэтическом портрете, созданном Блоком, виден Блок. Но портреты — это все же в первую очередь изображенная на них поэтесса. И блоковский портрет связан многими нитями с поэтикой молодой Ахматовой, которая становится здесь объектом истолкования, изображения и перевода на язык поэзии Блока.

М. И. Цветаева

*Напрасно глазом — как гвоздем,
Пронизываю чернозем:
В сознании — верней гвоздя:
Здесь нет тебя — и нет тебя.*

*Напрасно в ока оборот
Обшариваю небосвод:
— Дождь! дождевой воды бадья.
Там нет тебя — и нет тебя.*

*Нет, некоторое из двух:
Кость слишком — кость, дух слишком — дух.
Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?
Там — слишком там, здесь — слишком здесь.*

*Не подмению тебя песком
И паром. Взявшего — родством
За труп и призрак не отдам.
Здесь — слишком здесь, там — слишком там.*

*Не ты — не ты — не ты — не ты.
Что бы ни пели нам попы,
Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть —
Бог — слишком Бог, червь — слишком червь.*

*На труп и призрак — неделим!
Не отдадим тебя за дым
Кадил,*

*Цветы
Могил.*

*И если где-нибудь ты есть —
Так — в нас. И лучшая вам честь,
Ушедшие — презреть раскол:
Совсем ушел. Со всем — ушел.*

5 —7 января 1935 г.

Стихотворение входит в цикл «Надгробие», посвященный смерти Н. П. Гронского¹.

Чрезвычайно интересное в структурном отношении, это стихотворение Цветаевой представляет яркий пример поэтической семантики: словарное значение отдельных слов предельно редуцируется, слово приближается к местоимению² заполняясь окказиональной, зависящей от данной структуры текста, семантикой.

Стихотворение отчетливо делится на целую систему параллелизмов, которые складываются в смысловые парадигмы, выявляя семантическую конструкцию текста.

Непосредственная читательская интуиция при внимательном чтении позволяет выделить параллельные строфы: 1 и 2, 3 и 5, 4 и 6. Непарной остается седьмая. Для этого, как увидим, есть глубокие идейно-композиционные основания.

Рассмотрим выделенные параллельные сегменты текста.

Первые две строфы отмечены полным параллелизмом синтаксических и интонационных конструкций. Ритмическая же структура строф выглядит следующим образом:

∪ / ∪ / ∪ \ ∪ /
 ∪ / ∪ _ ∪ _ ∪ /
 ∪ / ∪ _ ∪ / ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

 ∪ / ∪ / ∪ _ ∪ /
 ∪ / ∪ _ ∪ _ ∪ /
 ∪ / ∪ _ ∪ / ∪ /
 ∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

¹ Н. П. Гронский (1904—1934) — поэт, погибший в парижском метро в результате несчастного случая. Цветаева высоко ценила Гронского как человека и художника: «Юноша оказался большим поэтом» (*Цветаева М. И. Письма к Анне Тесковой*. Прага, 1969. С. 117). В вышедшей после гибели Гронского рецензии на его книгу «Стихи и поэма», помещенной в «Современных записках» (1936. № 61), Цветаева противопоставила его творчество эмигрантской «молодой поэзии».

² См.: *Зарецкий А.* О местоимении // *Русский язык в школе*. 1940. № 6.

И в данном случае можно отметить наличие параллелизма (вариативность создается ритмической аномалией в третьем стихе второй строфы). Любопытна смена степени неожиданности стихов. Первые стихи I и II строф принадлежат (по Тарановскому, терминологией которого мы уже пользовались) к IV ритмической фигуре. Это самая распространенная разновидность русского четырехстопного ямба. По таблицам К. Тарановского, в лирике Пушкина 1830-х гг. она составляет 44,9 % от всех случаев употребления этого размера (самая многочисленная группа). Ведущее место она сохраняет и в поэзии XX в., хотя абсолютные цифры частотности употребления несколько снижаются. В поэзии Блока, по тому же источнику, она дает 38,7 % всех четырехстопных ямбов.

Дважды повторенная во вторых стихах обеих строф разновидность четырехстопного ямба (V форма, по К. Тарановскому¹) принадлежит к очень редким. В. В. Иванов называет ее «необычной... формой ямба» (в его терминологии она называется VII)².

В пушкинской лирике 1830-х гг. она совсем не встречается, у Блока дает цифру 0,7 %. Третий стих в первой строфе принадлежит к редкой, но все же менее уникальной разновидности (III, у Пушкина 30-х гг. — 4,7 %, у Блока — 11,6 %). Таким образом, создается некоторая закономерность ожидания: от самой частой — к самой редкой, с последующим смягчением резкости этого перехода. Однако, как только такая закономерность возникает, тотчас же возникает и ее нарушение — на фон третьей строки первой строфы проектируется третий стих второй, который вообще не является правильным ямбом и потому кажется непредсказуемым в данном ритмическом контексте. Обе строфы завершаются стихом, который, как мы увидим, может быть в равной мере прочтен и как I, и как II, и как III ритмическая фигура. Но у этих фигур резко различная вероятность (в «пушкинской норме» 1830-х гг. — соответственно 34,3, 44,9 и 4,7 %). Это придает особую значимость тому, какой из вариантов будет актуализован читательской декламацией, а какой останется отвергнутым.

Однако в наибольшей мере параллелизм первой и второй строф раскрывается на уровне лексической конструкции.

Напрасно глазом — как гвоздем...

Напрасно в ока оборот...

Анафорическое начало «напрасно» устанавливает параллелизм между стихами. Однако параллелизм — не тождество. И в дальнейшем отличия столь же значимы, как и сходства: они взаимно активизируются на фоне друг друга. «Глазом — гвоздем» и «ока — оборот» отчетливо образуют две фонологически связанные пары. Этим устанавливается и семантическая связь между ними.

¹ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. С. 85 и табл.

² Иванов В. В. Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова // Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1966. Т. 2. С. 285.

Методику выявления семантической общности можно представить в следующем виде: задается полный список *сем* — элементарных смысловых единиц — для каждого из двух слов. Общие семы составят то пересечение семантических полей, которое активизируется сравнением, звуковыми повторами, соседством в поэтической строке.

Можно предложить и менее громоздкий путь: задать список возможных в естественном языке фразеологизмов для каждого из этих слов. Контексты, в которых оба слова возможно соединить с одним и тем же третьим, дадут значение, активизируемое в рассматриваемом тексте. В данном случае это будут:

«острый глаз — острый гвоздь»

«круглое око — кругом оборот»

глаз — гвоздь
 значение
 острого

око — оборот
 значение
 круглого

Значения эти поддерживаются глаголами «пронизываю» в первом и «обшариваю» во втором случае, продолжающими активизировать антитезу «острое — круглое», перерастающую в пространственное противопоставление действия, сконцентрированного в одном направлении (пространство «луча»), и действия, направленного во все стороны (пространство «круга»).

Может создаться впечатление, что на фоне заданного синтаксико-интонационного и ритмического параллелизма происходит нарастание противопоставления (по мере повышения уровня разница все более обнажается: интонация дает полное совпадение, ритмика — некоторые отличия, а лексика — неуклонный рост противопоставления строк). «Глаз» и «око» дают только стилистическое противопоставление, далее возникает уже семантическое противопоставление «острый» — «круглый» и антитеза: «действие в пространстве луча» — «действие в пространстве круга». Завершается параллель противопоставлением «небосвод — чернозем», дающим и стилистическую оппозицию «поэтическое — непоэтическое», и пространственную («верх — низ»), и вещественную («земля — воздух», «заполненное пространство — пустое пространство»). Параллель переходит в крайние точки противопоставления. А в следующем стихе нарушается сама основа со-противопоставления — синтаксический и ритмический повтор:

В сознании — верней гвоздя...

Дождь! дождевой воды бадья...

Но именно здесь обнажается уже возникшая инерция семантического противопоставления «сознания» и «бадья» — духовного и материального начал как организующих всю систему противопоставлений. Не случайно следующая строфа начинается указанием на два начала: «кость» и «дух». Предельно обобщенным выражением этого противопоставления становится «здесь —

там» в начале четвертых стихов. Однако, если структура противопоставлений первой и второй строф утверждает антитезу «небосвода» и «чернозема», «там» и «здесь», то поверх этого построения наслаивается вторая конструкция, весь смысл которой — в опровержении охарактеризованной структуры семантических связей.

Совпадение начал («напрасно») и концовок («нет тебя — и нет тебя») утверждает единство этих, казалось бы, противоположных сущностей. Противоположное оказывается тем же самым и полюсы семантической оппозиции — лишь разными формами единой структурно-смысловой парадигмы.

Тождественность обоих полюсов противопоставления раскрывается, прежде всего, в их стилистическом уравнивании: противопоставления «небо и земля», «верх и низ», «дух и кость» не совпадают, вопреки традиции и ожиданию, с оппозицией «поэзия — проза». В отношении к ней оба члена противопоставления ведут себя одинаково. Вначале может показаться (и стих сознательно возбуждает в читателе эту ложную инерцию ожидания), что «земле» приданы стилистические признаки антипоэтизма: «глаз», «гвоздь» в противопоставлении «оку» и нейтрально-поэтическому «обороту» производят впечатление вещественно-сниженных. Но дальше к «поэтическому» «око» присоединяется грубое «обшариваю», а к вещественному «гвоздь» — «пронизываю», в антитезе звучащее как поэтическое. Затем к «обшариваю» присоединен традиционно-поэтический «небосвод», а к «пронизываю» — явно лежащий вне поэтической лексики «чернозем». Казалось бы, наконец, удовлетворив читательское ожидание, «поэзия» совместилась с «верхом», а «проза» — с «низом». И тут снова происходит неожиданная подмена: «низ» совмещается с духовным началом — «сознанием», а «верх» заполняется материальным «дождем», вещественность которого эпатающе подчеркнута уподоблением бадье.

Таким образом, высокое и низкое пространственно оказываются средством выражения антитезы духовного и материального, но в равной мере лежат вне мира «высокого» (в значении «поэтического»).

Однако тождественность семантических полюсов раскрывается в их одинаковом отношении к другой смысловой конструкции, существующей в том же тексте. В первых же строфах стихотворения заданы структурные центры: «я» (выражено личной формой глагола «обшариваю», «пронизываю») и «ты». Они обрамляют текст строф, располагаясь в начале и конце. Отношение между ними складывается по схеме:

я ————— ИЩУ —————> ты

Весь проанализированный текст оказывается в отношении к «я» набором синонимов, вариантов единой инвариантной схемы: глаголы поиска — сфера поиска. Но в равной мере они едины и в отношении к «ты», поскольку в одинаковой мере не содержат «ты». Отметим, что если *отношение* «я» и «ты» обозначено, то *сущность* их (для «я» еще даже прямо не выраженная в местоимении) пока совпадает с общеязыковым значением. Определить струк-

туру значения этих местоимений для данного художественного текста — значит понять поэтическую идею текста.

Построение «ты» начинается уже в анализируемых стихах:

Здесь нет тебя — и нет тебя..
Там нет тебя — и нет тебя..

Подобное построение невозможно в нехудожественном тексте: одно и то же слово присоединяется само к себе как другое. Это сразу же заставляет создать построение, в котором полустушия получили бы смысловое отличие и, следовательно, соединение стало бы возможным. Наиболее простая возможность противопоставления полустуший — интонационная: в первом полустушии считать подударным «нет», а во втором — «тебя» (или наоборот). Мы уже отмечали (см. с. 223), что в зависимости от этого меняется степень ритмической неожиданности. Однако меняется и смысл утверждения. При перемене ударения получается утверждение типа: «Нет того, что есть „ты“» и «то, что есть, — не „ты“» (простое повторение полустушия — тоже возможное в поэзии — дало бы лишь интонацию нагнетания и равнялось бы внесению в высказывание далекой ему количественности типа: красный-красный = очень красный; но какую бы интонационную интерпретацию ни избрал декламатор, вся сумма допустимых в тексте интерпретаций будет присутствовать в его чтении как множество, из которого осуществляется выбор).

Однако интонация, устраняя внешнее логическое противоречие в тексте четвертых стихов, еще не решает вопроса. Если бы цель была в создании логически непротиворечивого суждения, то этого можно было бы достигнуть и более простым путем¹. Семантически подобное построение оказывается возможным, если допустить, что первое и второе «тебя» — не одно и то же, а как бы два разных слова. Так оно и есть на самом деле: первое «ты» обозначает словарное местоимение второго лица и, следовательно, применимо к любому, кто способен занять позицию второго лица. С второго «тебя» начинается конструкция специфически поэтического местоимения, которое может быть отнесено только к одному лицу — «ты» данного текста. Неравенство слова самому себе — абсурд с точки зрения общеязыкового употребления и одновременно один из основных принципов поэтической семантики — обнажено в этих стихах как семантический принцип цветаевского текста. При этом конструируется и некоторое содержательное представление о «ты» — пока еще как вопрос. Ни «здесь» (земное пространство), ни «там» (внеземное пространство) не содержат «тебя». И если первое «здесь (там) нет тебя» может быть истолковано как указание на сам факт смерти (типа: «тебя уж нет»), то второе — указание на несовместимость «тебя» с данным пространством. Но если «ты» несовместимо ни с «здесь», ни с «там», то есть ни с каким пространством, то природа этого «ты» начинает казаться странной, представляется противоречием, разрешить которое призван дальнейший текст.

¹ Даже в узких пределах чисто логического аспекта задача, в сущности, более сложна: не просто устранение логического противоречия, а взаимное наложение и борьба двух исключających друг друга логических конструкций.

Приведем ритмическую схему остального текста:

˘ _ ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ _ ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1
 ˘ _ ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1¹
 ˘ _ ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1

˘ _ ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1

˘ 1 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1
 ˘ _ ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1

˘ 1 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ 1
 ˘ 1
 ˘ 1

˘ 1 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1
 ˘ 1 ˘ _ ˘ 1 ˘ 1
 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1 ˘ 1

Даже если оговориться, что последний стих текста допускает и иные варианты прочтения, картина остается весьма выразительной. В тексте господствуют, с одной стороны, предельно удаленная от нормы четырехстопного ямба строка с двумя (!) спондеями $\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1}$, с другой — эталонная строка: $\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1}$ (I ритмическая фигура в поэзии XIX в. по частотности занимала второе место, уступая IV; однако в поэзии XX в. она имеет тенденцию увеличивать свое распространение: по данным Тарановского, в поэзии Блока ее частотность почти сравнялась с употребительностью IV фигуры — 30 % и 38,7 %, а у дореволюционного Вяч. Иванова и С. Городецкого I форма вышла вперед — соответственно 41,4 и 36,4 % и 44,1 и 41,1 %). Нетрудно убедиться, что все наиболее значимые места текста приходятся на эти ритмические крайности. Каждая из них составляет тему, проходящую через текст.

¹ Возможна и ритмическая интерпретация строки как уникальной — построенной на четырех спондеях ($\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1}$), а также ряд других ритмико-декламационных вариантов. Обилие таких вариантов здесь и ниже обусловлено большим количеством односложных слов (в том числе таких семантически опорных, как «кость», «дух», «бог», «червь», «здесь», «там», «дождь»).

Мы уже отмечали, что в центральной части стиха действует перекрестный параллелизм: третья строфа параллельна пятой, четвертая — шестой. Теперь следует внести в это утверждение некоторые уточнения. Спондеические стихи, связанные с темой пространства («там — здесь»), соединяют три строфы: третью, четвертую и пятую. Их ритмическая антитеза, строящая семантику «ты», утверждает параллелизм четвертой и шестой строф. Наконец, тема единства сближает пятый и седьмой. Так возникает сложное композиционное переплетение, образующее смысловую ткань стихотворения.

Кость слишком — кость, дух слишком — дух...
 Там — слишком там, здесь — слишком здесь...
 Здесь — слишком здесь, там — слишком там...
 Бог — слишком бог, червь — слишком червь...

Конструктивный параллелизм всех этих стихов лежит на поверхности. Они создают два ряда, которые взаимно антонимичны, внутри себя образуя — каждый — некоторую семантическую парадигму:

кость — дух
 здесь — там
 червь — бог

Уже само по себе построение подобных синонимических рядов приводит к активизации как общего семантического ядра: земное (материальное) — небесное (духовное), так и дифференциальных значений:

косно-вещественное . . . — идеальное
 низменное — возвышенное
 близкое — далекое

Однако дело не сводится к этому: присоединение слова самого к себе с помощью наречия «слишком» не только вносит элемент количественного измерения в неколичественные понятия, но снова отделяет словарное слово от поэтического, показывая, что словарное слово может содержаться в поэтическом в определенных — не тех, что обычно — количествах. Так создается картина двух частей мирового пространства, причем каждая из них содержит квинтэссенцию самой себя, своей сущности. И тут спондеические стихи вступают в отношение со вторым семантическим лейтмотивом, утверждающим невозможность для «ты» остаться собой ни в исключительно земном, ни в исключительно духовном мире.

Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?...
 Не ты — не ты — не ты — не ты...

Первый из этих стихов создает синонимический ряд:

ты — тот — сам — весь.

Это раскрывает и семантику «ты»: оно включает в себя значение единичности («тот, а не этот или какой-либо другой»), личности¹ и целостности («весь»). Таким образом, «ты» получает ряд сверхсловарных семантических признаков.

Читатель, уже привыкший к тому, что слово в цветаевском тексте не равно самому себе, не воспримет четырехкратного повторения «не ты» как тавтологию. Он будет считать, что ему было предложено четыре (здесь это — синоним понятия «любое количество») различных варианта «ты», и все они оказались «не ты». Этим окончательно утверждается идея единственности, неповторимости «ты». Местоимение становится своей грамматической противоположностью — именем собственным.

Варьируя основную антитезу земного и небесного, Цветаева вводит новые пары семантических полюсов, чтобы опровергнуть те дифференциальные признаки, которые для их различения построил предшествующий текст. Пара «песок — пар» снимает оппозицию «материальное — нематериальное», поскольку оба члена семантического отношения — материальны, а для Цветаевой — грубо вещественны. Пар не более идеален, чем песок. Более того, поскольку слово это стоит на месте, где мы ожидали бы увидеть «душа» или ее синоним, раскрывается нарочитая грубость подобной замены.

Ср. описание смерти в «Поэме конца»:

<...> Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.

Христианская немочь бледная!
Пар. Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить!

Пар, созвучный припаркам, изображение момента разлучения души и тела словами «паром в дыру ушла» — все это, конечно, очень далеко от идеальности.

Однако если в этом контексте оба семантических полюса выглядят как вещественные и грубые, то другая антитеза:

дым кадил — цветы могил —

представляет их обоих поэтичными.

Таким образом, ни противопоставление косно-вещественного идеальному, ни антитеза возвышенного низменному не способны организовать текст. Отбрасываются не только все предложенные вначале принципы разделения основных семантических центров, но и самое это разделение. «Ты» противостоит «не-ты» как неразделенное — разделенному:

¹ Ср.: «Определительное местоимение *сам* употребляется при именах одушевленных и при личных местоимениях и имеет значение „самостоятельно“, „без помощи других“» (Грамматика русского языка: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 402).

Нет, некоторое из двух...
 Не подмену тебя песком
 И паром. Взявшего — *родством* (курсив мой. — Ю. Л.)...
 На труп и призрак — неделим!

Богоборческий и антихристианский характер пятой строфы привел к тому, что она не могла быть опубликована в «Современных записках» (Париж, 1935. № 58. С. 223), где стихотворение впервые увидело свет. Однако дело не только в органической невозможности, по цветаевскому тексту, смерти. «Ты», сущность которого в нераздельности, интегрированности, может существовать, «быть» только в неразделенном интегрированном пространстве, а весь текст создает структуру разделенного пространства. Реальное пространство исконно разделено на «небосвод» и «чернозем», и для поэта, не принимающего этого разделения, идеальное «ты» не может ни умереть, ни жить в нем подлинной жизнью. Пространство это с ним не совместимо. То, что не принимается здесь самый принцип разделения, доказывает строфа:

Не ты — не ты — не ты — не ты.
 Чтó бы ни пели нам попы,
 Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть —
 Бог — слишком бог, червь — слишком червь.

Строфа интересна не только полемикой со всей церковной традицией, от низших ее проявлений («попы») до наиболее высоких и поэтических (последний стих — полемика с Псалтырью и всей русской традицией истолкования знаменитого седьмого стиха из 21 псалма¹. Речь идет о более значительном: о том, что целостность личности требует и целостного пространства. Утверждение «попов» не уничтожает разделения жизни и смерти, а лишь меняет их местами, объявляя земную жизнь смертью, а смерть — подлинной жизнью. Но церковное представление о том, что «ты» было мертвым в жизни и только теперь стало истинно живым, отбрасывается («не ты») так же, как и обратное: «Ты был живым и стал мертвым». Оба они исходят из разделения, а по конструкции текста, разделение и «ты» не совместимы.

Так возникает противопоставление всего текста последней строфе. Весь текст говорит о том пространстве, где «тебя» нет, — последняя строфа создает структуру возможного пространства, которое соответствовало бы природе «ты».

В этом смысле интересна динамика отношения «я» и «ты». Бросается в глаза сложная система употребления категории числа.

	местоим. I лица	местоим. II лица
I—IV строфы	единств.	единств.
V—VI строфы	множеств.	единств.
VII строфа		
1 и 4 стихи	—	единств.
2 и 3 стихи	множеств.	множеств.

¹ См. в наст. изд. статью «С кем же полемизировал Пнин в оде „Человек“?».

При этом местоимение первого лица до тех пор, пока не появляется «мы» («нам»), присутствует лишь в глагольных окончаниях. Второе лицо все время выражено местоимением. Но еще существеннее другое: хотя с самого начала задана определенная схема отношений «я» и «ты» («я» ищу «ты»), в тексте она, используя выражение Гегеля, реализуется через невыполнения. Все глагольные формы, характеризующие действия поэтического «я» (и «мы»), даны с отрицаниями («напрасно... пронизываю», «напрасно... обшариваю», «не подменю», «не отдам», «не отдадим»), а «ты» присутствует своим отсутствием («нет тебя», «где ты?», «не ты»).

Так создается определенное пространство, где «ты» не может существовать. Этому противопоставлена последняя строфа, где «ты» дано с положительным признаком существования: «ты есть». Контрастно строятся и отношения лирических центров текста. В I—VI строфах отношение «я» и «ты» складывается следующим образом: предполагаемое место «ты» — небо и земля, поиски ведутся по прямой («пронизываю») и по окружности («обшариваю»), то есть речь идет обо всем внешнем универсуме. В VII строфе между «я» («мы») и «ты» — отношение инклюзива («если где-нибудь ты есть, то в нас»). Причем внешнее пространство — расколотое, внутреннее — единое (только здесь можно «презреть раскол»).

строфы I—IV	пространство, внешнее по отношению к «я»: пространство разорванное; «нет тебя»
-------------	--

строфа VII	пространство, внутреннее по отношению к «я»: пространство целостное; «ты есть»
------------	--

Таким образом, полное и целостное существование «ты» — это его пребывание в «я» («мы»). Поэтому полный уход из разорванного мира («совсем — со всем») — не уничтожение.

...И лучшая вам честь,
Ушедшие — презреть раскол:
Совсем ушел. Со всем — ушел.

Максималистская полнота отказа и от земного, и от небесного мира, полного ухода, выражена последним стихом, оба полустишия которого, взаимно проецируясь, раскрывают сложное построение смысла: «совсем» на фоне второго полустишия обнажает значение целостности — полностью умер. Полустишие это противостоит и идее загробной жизни («что бы ни пели нам попы»), и идущей от Горация традиции утверждения, что смерть не похищает поэта полностью — *часть* его сохранена славой в памяти. Ср.:

Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю...

(М. Ломоносов)

Так! — весь я не умру: но часть меня большая,
От глена убежав, по смерти станет жить...

(Г. Державин)

Нет, весь я не умру...

(А. Пушкин)

Традиционное бессмертие в памяти потомства отвергается именно потому, что жить останется «часть меня большая». Этому противопоставляется *полное* сохранение всего «ты» в «нас» — людях, знавших «тебя» и как поэта, и как человека. Второе полустишие с выделенным курсивом «всем» отказывается отождествить ушедшего дорогого человека с материальными следами его личности. С цветаевским максимализмом текст провозглашает тождество полного сохранения и полного уничтожения, сохранения — внутреннего, уничтожения — внешнего.

Приведенная схема дает лишь общий семантический костяк, на который — уточняя его или противореча ему — накладываются более частные конструкции. Но именно эти многочисленные деривации придают тексту жизнь. Например, оппозиция строф I—VI и VII противопоставляет миры, где «тебя нет» и где «ты есть». Но условная форма первого стиха седьмой строфы («И если...») вводит сомнение в ту конструкцию, которую другие структуры утверждают. Или другое: хотя «я» и «мы» структурно восходят к одному семантическому инварианту, игра на их переходах создает добавочные, и совсем не безразличные для общего, смыслы. В стихе:

Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?.. —

нас интересовала смена значений местоимений. Но можно отметить и другое: гласные этого стиха образуют последовательность:

е — ы — е — о — е — а — е — е,

где «е» попарно сочетается с разными гласными фонемами, раскрывая разные стороны своей артикуляции (в «где — весь» активизируется отношение «е» к самому себе, что поддерживает значение целостности в этом сегменте текста). Исчерпание фонологических компонентов параллельно исчерпанию возможностей при перечислении — общему значению стиха. Последовательные сочетания «е» с максимальным количеством других гласных фонем устанавливают близость приведенного выше стиха и

Не подмену тебя песком

е — о — е — у — е — а — е — о.

Вообще, поскольку антитеза «здесь» и «там» занимает в стихотворении большое место, роль «е» и «а» как двух противоположных фонологических центров резко возрастает.

Интересные результаты можно было бы получить от подробного анализа отношения интонаций первой и второй частей стихотворения. Так, на первые шесть строк приходится всего лишь два переноса («песком — И паром»; «за дым — Кадил»), зато очень большое число восклицаний и вопросов. На четыре стиха последней строфы — два переноса, ни одной эмфатической интонации, зато здесь сосредоточены оба курсива, встречающиеся в тексте стихотворения («есть», «со всем»). Это, конечно, не случайно — сталкиваются интонация декламации (внешний мир) и медитации (внутренний). Вместе с заменой «я» на «мы» это создает парадоксальную конструкцию — с переходом к внутреннему миру интонация делается менее личной. Так возникают переплетения частных конструкций, которые не просто иллюстрируют основное построение на низших уровнях, а живут своей конструктивной жизнью, обеспечивая тексту непредсказуемость — полноту информационного значения на всех этапах его движения.

В. В. Маяковский

СХЕМА СМЕХА

*Выл ветер и не знал о ком,
вселяя в сердце дрожь нам.
Путем шла баба с молоком,
шла железнодорожным.*

*А ровно в семь, по форме,
несясь во весь карьер с Оки,
сверкнув за семафорами, —
взлетает курьерский.*

*Была бы баба ранена,
зря выло сто свистков ревя, —
по шел мужик с баратиной
и дал понять ей вовремя.*

*Ушла направо баба,
ушел налево поезд.
Каб не мужик, тогда бы
разрезало по пояс.*

*Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскресьясь.*

*Хоть из народной гуци,
а спас средь бела дня.
Да здоровствует торгующий
баратиной середняк!*

*Да светит солнце в темноте!
Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!*

1923

Маяковский в «Предисловии» к сборнику своих сатирических стихотворений «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» писал об этом стихотворении: «Я знаю много лучше других сатирическую работу. <...>

В этом стихе нет ни одной смешной мысли, никакой смешной идеи.

Идеи нет, но есть правильная сатирическая обработка слова.

Это не стих, годный к употреблению. Это образец.

Это — схема смеха¹.

Утверждение, что «Схема смеха» — «не стих, годный к употреблению», не может быть принято безусловно. Ведь напечатал же его Маяковский в «Огоньке» (да еще со своими иллюстрациями), конечно, не как конструктивный образец для поэтов, а как стихотворение «для читателей». Однако бесспорно, что Маяковский считал этот текст своего рода образцом построения «сатирической работы». Важно и то, что поэт был убежден в наличии структурных законов, позволяющих строить текст как комический и сатирический. В той же заметке он писал: «Я убежден — в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой и с не меньшим успехом. <...>

Общая сознательность в деле словесной обработки дала моим сатирам силу пережить минуту².

Сказанное заставляет внимательно присмотреться к структурным особенностям «Схемы смеха». Ключ к конструкции текста заключен уже в самом названии:

с — хем — а с — мех — а.

Слово, которое мы привыкли воспринимать в качестве отдельной самостоятельной лексической единицы, оказывается сдвигом, перестановкой, трансформацией другого слова, никогда прежде с ним не связывавшегося. Весь текст оказывается составленным из сдвигов. Каждый из его элементов предстает перед нами в двойном свете. С одной стороны, он включен в некоторую логически последовательную систему, обоснован внутри нее; наличие его с этой точки зрения представляется вполне естественным и предсказуемым. С другой, он же ощущается как часть *чужой* системы, результат сдвига структурных значений. С этой точки зрения он выглядит как неожиданный, странный, непредсказуемый. А поскольку сближаются здесь элементы значений с предельно удаленными ценностными характеристиками, возникает эффект комизма (трагедия сближает контрасты, находящиеся на одном или близких ценностных уровнях в данной системе культуры).

¹ Маяковский В. В. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 51, 52.

² Там же. С. 53.

УРОВЕНЬ ЖАНРА

Маяковский «сатириконовского» периода уже использовал сатирический эффект жанрового сдвига, создавая «гимны» — произведения «высокого» жанра и комического содержания. В данном случае построение более сложное: сам по себе текст отчетливо осознается как принадлежащий к комическому жанру (публикация в «Огоньке» закрепляет за ним еще более узкую характеристику — это «стихотворные подписи» под картинками сатирического содержания). Однако лексический строй ряда строф противоречит осмыслению текста как комического. Следует отметить, что фактура принятого здесь стиха — четырехстопного ямба с чередующимися трехстопными стихами и со строфическим построением катренами — в русской поэтической традиции жанрово нейтральна. Жанр определяется по некоторым добавочным признакам: лексике, фразеологии, сюжету, образной системе и пр.

В данном случае признаки эти друг другу противоречат: несоответствие интонаций и фразеологии разных строф дополняется несоответствием сюжета и стиля, героя и отведенной ему функции спасителя. В этом отношении интересны наблюдения над рисунками Маяковского к этому тексту. Рисунки эти, примыкая к сатириконовской традиции сатирического комикса со стихотворной подписью, одновременно отчетливо связаны и с поэтикой плакатов РОСТА. Отсюда — дидактический пафос текста, заканчивающегося обязательным апофеозом положительного героя. На рисунке дидактика выражается внесением графического образа руки с направленным указательным пальцем, а патетика заключительных стихов — изображением в последнем кадре героя на фоне сияющих лучей солнца. Однако эгегический пятый рисунок решительно противоречит живописной поэтике РОСТА, приближаясь к книжной графике. Вся эта система несоответствий порождает переживание текста как комического.

УРОВЕНЬ ВНУТРЕННЕЙ СИНТАГМАТИКИ ТЕКСТА

Внутритекстовые последовательности также характеризуются рядом несоответствий. Рассмотрим лишь одну строфу:

Хоть из народной гуши,
а спас средь бела дня.
Да здравствует торгующий
бараниной середняк!

Схема «хоть...а» задает на синтаксическом уровне уступительную конструкцию. «В сложных предложениях главное предложение может содержать в себе сообщение о факте, противоположном тому, чего можно было бы ожидать на основании того, о чем говорится в придаточном предложении. Такой характер отношений между главным и придаточным предложениями обозначается союзами *хотя (хоть)*, *несмотря на то что*... В сложных предложениях с уступительными придаточными основным является указание на то, что в главном предложении излагается нечто противоположное тому, что

должно было бы вытекать как логическое следствие из сказанного в придаточном предложении»¹.

Между тем выражение «из народной гуши» не содержит в себе ничего логически противоречащего содержанию второго предложения, указанию на героический поступок. Зато здесь есть отсылка к газетной фразеологии — стихотворение написано в разгар кампании по привлечению к управлению кадров с низов. И эта отсылка сопровождается семантическим сдвигом, порождающим иронию. Формула «а спас средь бела дня» содержит противоречие на фразеологическом уровне. В факте спасения среди бела дня нет ничего удивительного, но этот фразеологизм отчетливо получен из другого: «ограбил (или «убил») средь бела дня» — путем замены ведущего слова антонимом. Этот комический принцип, порождающий тексты типа гоголевского «выздоровливают, как мухи», часто применялся Маяковским. Аналогичен прием замены во фразеологизме какого-либо элемента на «чужой». Ср. в «Про это»:

Слова так
(не то чтоб со зла):
«Один тут сломал ногу,
так вот веселимся, чем бог послал,
танцуем себе понемногу».

Общая несоединимость ситуации («сломал ногу») и поступков («веселимся..., танцуем...») дополняется введением в фразеологизмы несовместимых элементов: «веселимся» вместо «закусываем» и «танцуем» вместо «веселимся».

Стихи:

Да здравствует торгующий
бараниной середняк! —

с одной стороны, отчетливо связаны с газетно-плакатной фразеологией начала нэпа, с другой — не менее отчетливо не связаны с содержанием того стихотворения, выводом из которого они являются по композиционному месту и интонации. Существенно отметить и другое: важен не только самый факт конструктивных сдвигов, но и разнообразие этих сдвигов. Несоответствия развертываются на разных уровнях, и это обеспечивает постоянную и высокую степень неожиданности в соединениях структурных элементов текста. Характерна в этом смысле концовка:

Да светит солнце в темноте!
Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!

Первое несоответствие — несоответствие строфы в целом, имитирующей высшую степень пафоса, одический восторг, и всего предшествующего ей

¹ Грамматика русского языка. Т. 2. Ч. 2. С. 337.

текста. Далее идут смысловые сдвиги внутри строфы. Первый и второй стихи интонационно и композиционно параллельны и воспринимаются на этих уровнях как аналогичные. Однако несовместимость их на лексико-семантическом уровне очевидна: первый стих содержит «одический» призыв к невозможному, второй — в патетических интонациях призывает к естественному, совершающемуся ежедневно безо всяких призывов. Комический эффект последних двух стихов в том, что одическая формула, предполагающая пафос, восторг, строится по схеме канцелярской справки, составленной по стандарту с пропущенными местами для вписывания фамилий.

Строфа:

Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскрылясь —

дает три отчетливых типа лексики:

звезды	мужик	дань
дым	баба	герой
		будни
		воскрыляться

Соединение элегической, бытовой и одической лексики порождает общий эффект соединения несоединимого.

УРОВЕНЬ РИФМЫ

Рифма принадлежит к наиболее активным в поэтике Маяковского уровням. О комической функции рифмы в данном тексте Маяковский говорил сам. «Смех вызывается, — писал он, — выделкой хлыстов-рифм...»¹ Употребление каламбурной рифмы в поэзии XIX в. допускалось лишь в комической поэзии. В поэзии Маяковского это ограничение отброшено. В стилистическом отношении каламбурная рифма сама по себе нейтральна — она активизирует семантический уровень, сближая разнородные понятия. Однако в данном случае рифмы «дрожь нам — железнодорожным», «карьер с Оки — курьерский» и другие создают эффект огромной машины, производящей незначительную работу — сближение далеких понятий не порождает неожиданно нового смысла в силу общей незначительности содержания. Маяковский определил это как комизм «абсурдного гиперболизма»².

Рифмы делят текст на три части. Первые три строфы сплошь организованы типичными для Маяковского каламбурными, неточными и неравносложными (в том числе составными) рифмами. Четвертое четырехстишие использует и неточные, и составные рифмы. Однако они сравнительно просты и вполне

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 52.

² Там же. Ср.: Штокмар М. П. Рифма Маяковского. М., 1959. С. 14—15, 26—27 и сл.

могли бы встретиться в частушке. Кстати, частушечный элемент вообще ощущается в интонации строфы. Этому способствует лексика типа «каб не мужик». В последних трех строфах трудные и необычные рифмы полностью отсутствуют. Скрытая усложненность рифм пятой строфы свидетельствует о том, что простота здесь нарочитая, имитирующая некоторый, чужой для Маяковского, тип рифмы. Приведем полный список рифм по группам.

I	II	III
знал о ком	баба	дым
с молоком	тогда бы	воздадим
дрожь нам	поезд	скрылись
железнодорожным	пояс	воскрылась
по форме	гуши	темноте
семафорами	торгующий	те и те
карьер с Оки	дня	ночью
курьерский	средняк	прочие
баба ранена		
с бараниной		
свистков ревя		
вовремя		

Если первая группа сконцентрировала типичные для Маяковского «трудные» рифмы, вторая в этом отношении — нейтральна, то третья (в сочетании со специфически-одической лексикой) дает рифму, которая воспринимается, как чуждая поэтике Маяковского. Причем речь идет именно об имитации, своеобразном обмане читательского восприятия, поскольку, например, рифма «темноте — те и те», по сути дела, виртуозна и только «притворяется» элементарной. Однако в целом получается конструкция перехода от стихов, органичных для читательского представления о поэзии Маяковского, к стихам, не совместимым с этим представлением и абсурдным в этой несовместимости.

Переход от «трудной» рифмы к традиционной получает здесь и другой смысл: первая в истории русской поэзии устойчиво связывалась со сниженными, комически-фамильярными жанрами, вторая, в сочетании с лексикой типа «воздадим», «воскрылась», воспринималась как знак одического жанра. Таким образом, динамика смены рифм задает композиционную последовательность — от комического к одическому, от низкого к высокому.

Однако движение это реализуется не как осмысленный переход, а как лишенное внутренней логики соединение несоединимого. Да и интонации оды — не настоящие, а лишь насмешливая имитация. На уровне рифмы это обнаруживается и вкраплением напоминающей о начале стихотворения рифмы «темноте — те и те», ироническим налетом, который придают этому контексту мнимо небрежные рифмы типа: «гуши — торгующий», «дня — средняк». С точки зрения поэтики Маяковского это рифмы мастерские, с позиций одической поэзии — плохие на грани невозможного. Поставленные

в два взаимоисключающих контекста, они оказываются очень плохими и очень хорошими одновременно.

Маяковский считал свое стихотворение «безукоризненной формулой»¹ смеха. В чем конструктивная сущность этой формулы? Трагический контраст дает оппозицию, расположенную на одном уровне структуры и в принципе допускающую позицию нейтрализации. Для трагедии есть архиуровень, на котором контраст снимается. Контраст «злодейство — добродетель» логически может быть снят, но для высказывания «В огороде бузина, а в Киеве дядька» высказывания, нейтрализующего оппозицию, построить нельзя. Поэтому в истинно комических ситуациях в искусстве больше отрицательного пафоса, чем в наиболее трагических.

Текст, построенный на несовместимостях, структуры не образует, его структурность мнимая, это не-система, наделенная внешними признаками системы и от этого еще более внутренне хаотичная. Именно такова конструкция Маяковского, и именно поэтому она — «схема смеха».

Н. А. Заболоцкий

ПРОХОЖИЙ

*Исполнен душевной тревоги,
В треухе, с солдатским мешком,
По шпалам железной дороги
Шагает он ночью пешком.*

*Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав.
Луна из-за края амбара
Сияет, над кровлями встав.*

*Свернув в направлении к мосту,
Он входит в весеннюю глушь,
Где сосны, склоняясь к погосту,
Стоят, словно скопища душ.*

*Тут летчик у края аллеи
Покоится в ворохе лент,
И мертвый пропеллер, белея,
Венчает его монумент.*

*И в темном чертоге вселенной
Над сонною этой листвой
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой,*

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 53.

*Тот дивный покой, пред которым,
Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.*

*И в легком шуршании почек
И в медленном шуме ветвей
Невидимый юноша-летчик
О чем-то беседует с ней.*

*А тело бредет по дороге,
Шагая сквозь тысячи бед,
И горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вслед.*

1948

Стихотворение «Прохожий» представляет известные трудности не только для литературоведческого анализа, но и для простого читательского понимания, хотя уже первого знакомства с текстом достаточно, чтобы почувствовать, что перед нами — один из поэтических шедевров позднего Заболоцкого. Читателю может показаться непонятным, как связаны между собой «прохожий» и «невидимый юноша-летчик» и почему «прохожий», представший в начале стихотворения перед нами в подчеркнуто бытовом облике («в трухе, с солдатским мешком»), в конце неожиданно противопоставлен убитому летчику как «тело»:

А тело бредет по дороге...

Предварительной работой, которая должна предшествовать анализу текста этого стихотворения, является реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому. Эта система, восстанавливаемая на основании других текстов поэта, являющихся для данного стихотворения контекстом, по отношению к анализируемому стихотворению выступит в качестве *языка*, а стихотворение по отношению к ней — в качестве *текста*.

Заболоцкий пережил длительную и сложную эволюцию, охватывающую все его творчество и до сих пор еще далеко не полностью исследованную. Тем более заметно то, что некоторые фундаментальные представления его художественной системы оказались на редкость устойчивыми. Прежде всего, следует отметить высокую моделирующую роль оппозиции «верх — низ» в поэзии Заболоцкого. При этом «верх» всегда оказывается синонимом понятия «даль», а «низ» — синонимом понятия «близость». Поэтому всякое передвижение есть в конечном итоге передвижение вверх или вниз. Движение, по сути дела, организуется только одной — вертикальной осью. Так, в стихотворении «Сои» автор во сне оказывается «в местности безгласной». Окружающий его мир прежде всего получает характеристику *далекого* («Я уплывал, я странствовал вдали...») и *отдаленного* (очень странного). Но дальше оказывается, что этот далекий мир расположен бесконечно *высоко*:

Мосты в необозримой вышине
Висели над ущельями провалов.

Земля находится далеко внизу:

Мы с мальчиком на озеро пошли,
Он удочку куда-то вниз закинул
И нечто, долетевшее с земли,
Не торопясь, рукою отодвинул.

Эта вертикальная ось одновременно организует и этическое пространство: зло у Заболоцкого неизменно расположено внизу. Так в «Журавлях» моральная окраска оси «верх — низ» предельно обнажена: зло приходит снизу, и спасение от него — порыв вверх:

Черное зияющее дуло
Из кустов навстречу поднялось
.
И, рыданью горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину.
.
Только там, где движутся светила,
В искупленье собственного зла
Им природа снова возвратила
То, что смерть с собою унесла:

Гордый дух, высокое стремленье,
Волю непреклонную к борьбе...

Совмещение высокого и далекого и противоположная характеристика «низа» делают «верх» направлением расширяющегося пространства: чем выше, тем безграничнее простор — чем ниже, тем теснее. Конечная точка «низа» совмещает в себе все исчезнувшее пространство. Из этого вытекает, что движение возможно лишь наверху и оппозиция «верх — низ» становится структурным инвариантом не только антитезы «добро — зло», но и «движение — неподвижность». Смерть — прекращение движения — есть движение вниз:

А вожак в рубашке из металла
Погружался медленно на дно...

В «Снежном человеке» привычная для искусства XX в. пространственная схема: атомная бомба как смерть *сверху* — разрушена. Герой — «снежный человек» вынесен вверх, и атомная смерть приходит *снизу*, и, погибая, герой упадет *вниз*.

Говорят, что в Гималаях где-то,
Выше храмов и монастырей,
Он живет, неведомый для света,

Первобытный выкормыш зверей.

 В горные упряган катакомбы,
 Он и знать не знает, что *под ним*¹
 Громоздятся атомные бомбы,
 Верные хозяевам своим.
 Никогда их тайны не откроет
 Гималайский этот троглодит,
 Даже если, словно астероид,
 Весь пылая, в *бездну* полетит.

Однако понятие движения у Заболоцкого часто усложняется в связи с усложнением понятия «низа». Дело в том, что для ряда стихотворений Заболоцкого «низ» как антитеза «верху — пространству — движению» — не конечная точка опускания. Связанный со смертью уход в глубину, расположенную ниже обычного горизонта, в поэтическом мире Заболоцкого неожиданно характеризуется признаками, напоминающими некоторые свойства «верха». «Верху» присуще отсутствие застывших форм — движение здесь истолковывается как метаморфоза, превращение, причем возможности сочетаний здесь не предусмотрены заранее:

Я хорошо запомнил внешний вид
 Всех этих тел, плывущих из пространства:
 Сплетенье ферм и выпуклости плит
 И дикость первобытного убранства.
 Там тонкостей не видно и следа,
 Искусство форм там явно не в почете...

(«Сон»)

Это переразложение земных форм есть вместе с тем приобщение форм к более общей космической жизни. Но то же самое относится и к подземному, посмертному пути человеческого тела. В обращении к умершим друзьям поэт говорит:

Вы в той стране, где нет готовых форм,
 Где все разъято, смешано, разбито,
 Где вместо неба — лишь могильный холм...

(«Прощание с друзьями»)

Таким образом, в качестве неподвижного противопоставления «верху» выступает земная поверхность — бытовое пространство обывательской жизни. Выше и ниже его возможно движение. Но движение это понимается специфически. Механическое перемещение неизменных тел в пространстве приравнивается к неподвижности; подвижность — это превращение.

В связи с этим в творчестве Заболоцкого выдвигается новое существенное противопоставление: неподвижность приравнивается не только к механическому перемещению, но и к всякому однозначно предопределенному, пол-

¹ Здесь и далее в стихах Н. А. Заболоцкого курсив мой. — Ю. Л.

ностью детерминированному движению. Такое движение воспринимается как рабство, и ему противопоставляется свобода — возможность непредсказуемости (в терминах современной науки эту оппозицию текста можно было бы представить как антиномию «избыточность — информация»). Отсутствие свободы выбора — черта материального мира. Ему противостоит свободный мир мысли. Такая интерпретация этого противопоставления, характерная для всего раннего и значительной части стихотворений позднего Заболоцкого, определила причисление им природы к низшему, неподвижному и рабскому миру. Этот мир исполнен тоски и несвободы и противостоит миру мысли, культуры, техники и творчества, дающим выбор и свободу установления законов там, где природа диктует лишь рабское исполнение.

И уйдет мудрец, задумчив,
И живет, как нелюдим,
И природа, вмиг наскучив,
Как тюрьма, стоит над ним.

(«Змеи»)

У животных нет названия.
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье —
Их невидимый удел.

.....
Вся природа улыбнулась,
Как высокая тюрьма.

(«Прогулка»)

Те же образы природы сохраняются и в творчестве позднего Заболоцкого.

Культура, сознание — все виды одухотворенности сопричастны «верху», а звериное, нетворческое начало составляет «низ» мироздания. Интересно в этом отношении пространственное решение стихотворения «Шакалы». Стихотворение навеяно реальным пейзажем Южного берега Крыма и, на уровне описываемой поэтом действительности, дает заданное пространственное размещение — санаторий находится *внизу*, у моря, а шакалы воют *наверху*, в горах. Однако пространственная модель художника вступает в противоречие с этой картиной и вносит в нее коррективы. Санаторий принадлежит миру культуры — он подобен электроходу в другом стихотворении крымского цикла, о котором сказано:

Гигантский лебедь, белый гений,
На рейде встал электроход.

Он встал *над бездной вертикальной*
В тройном созвучии октав,
Обрывки бури музыкальной
Из окон щедро раскидав.

Он весь дрожал от этой бури,
Он с морем был в одном ключе,
Но тяготел к архитектуре,
Подняв антенну на плече.

Он в море был явлением смысла...
(«На рейде»)

Поэтому стоящий у моря санаторий назван «высоким» (электроход — «над бездной вертикальной»), шакалы же, хотя и находятся в горах, помещены в *низ верха*:

Лишь там, *наверху, по оврагам...*
Не гаснут всю ночь огоньки.

Но, поместив шакалов в овраги гор (пространственный оксюморон!), Заболоцкий снабжает их «двойниками» — квинтэссенцией низменной животной сущности, помещенной еще глубже:

И звери по краю потока
Трусливо бегут в тростники,
Где в каменных норах глубоко
Беснуются их двойники.

Мышление неизменно выступает в лирике Заболоцкого как вертикальное восхождение освобожденной природы:

И я живой скитался над полями,
Входил без страха в лес,
И мысли мертвецов *прозрачными столбами*
Вокруг меня вставляли до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.

.....

И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие,
И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

(«Вчера, о смерти размышляя...»)

Правда, в дальнейшем у Заболоцкого имела место и известная эволюция. Поэт понял опасность негибкой, косной, полностью детерминированной мысли, которая таит в себе гораздо меньше возможностей, чем самая грубая и вещная природа. В «Противостоянии Марса» впервые появляется у Заболоцкого мысль об угрозе догмы, застывшей мысли и «разум» характеризуется без обычной для этого образа положительной эмоциональной окраски:

Дух, полный разума и воли,
Лишенный сердца и души...

Не случайно в стихотворении резко меняется обычная для поэта пространственная расстановка понятий: зло перемещается вверх, и это, вместе с отрицательной оценкой разума, делает текст уникальным в творчестве Заболоцкого:

Кровавый Марс из бездны синей
Смотрел внимательно на нас.
И тень сознательности злобной
Кривила смутные черты,
Как будто дух звероподобный
Смотрел на землю с высоты.

Всем формам неподвижности: материальной (в природе и быту человека), умственной (в его сознании) — противостоит творчество. Творчество освобождает мир от рабства предопределенности и создает свободу возможностей, казавшихся невероятными. В этой связи возникает и особое понятие гармонии. Гармония у Заболоцкого — это не идеальные соответствия уже готовых форм, а создание новых лучших соответствий. Поэтому гармония всегда — создание человеческого гения. В этом смысле стихотворение «Я не ищу гармонии в природе...» — поэтическая декларация Заболоцкого. Не случайно он ее поместил первой (нарушая хронологический порядок) в сборнике стихов 1932—1958 гг. Творчество человека — продолжение творящих сил природы, их вершина (в природе также присутствует бóльшая и меньшая одухотворенность; озеро в «Лесном озере» гениальнее, чем окружающая его «трущоба», оно «горит, устремленное к небу ночному», «Бездонная чаша прозрачной воды / Сияла и мыслила мыслью отдельной»).

Таким образом, основная ось «верх — низ» реализуется в текстах через ряд вариантов противопоставлений.

<i>верх</i>	<i>низ</i>
далеко	близко
простор	теснота
движение	неподвижность
метаморфозы	механическое движение
свобода	рабство
информация	избыточность
мысль (культура)	природа
творчество (создание новых форм)	отсутствие творчества
гармония	хаос

Такова общая система «поэтического мира» Заболоцкого. Однако художественный текст — не копия системы: он складывается из значимых выполнений и значимых невыполнений ее требований. Рассмотрим в этом плане интересующее нас стихотворение.

Первой операцией семантического анализа является сегментирование текста, затем следует сопоставление сегментов по разным уровням (или сегментов

разных уровней) с целью выявления дифференциальных признаков, которые и являются носителями значений.

Сегментация текста в данном случае не представляет затруднений: стихотворение делится на строфы, которые, как правило, являются и предложениями. На этом фоне выделяются вторая строфа, состоящая из трех предложений, и пятая и шестая строфы, образующие вместе одно предложение (в дальнейшем мы увидим значимость этого факта). Наименьшим сегментом на уровне композиции является стих, который на всем протяжении текста также оказывается синтагмой. Самое крупное членение текста — разделение его на две части. Граница сегментов проходит через середину текста (1—4 и 5—8 строфы) и определяется интуитивно — по содержанию: при первом же внимательном чтении нетрудно убедиться, что начало стихотворения имеет подчеркнуто бытовое содержание, в то время как после стиха «И в темном чертоге вселенной» описание уступает место рассуждению. Дальнейший анализ должен подтвердить или опровергнуть это читательское ощущение и тем самым обосновать или отбросить предложенный характер членения текста. Если произвести подсчет вещественно-конкретных и абстрактных существительных в первой и второй половинах текста, то получаются выразительные цифры:

первая половина	конкретные 22	абстрактные 3
вторая половина	5	12

При этом в каждом случае будет существовать, составляя ядро группы, определенное количество исконно вещественных или исконно абстрактных по значению существительных. Вокруг них циклизируются лексемы, получающие такое значение в данном контексте. Так, слова со значением пейзажа в первой половине будут иметь вещественное значение, а во второй — отвлеченное. «Тело» и «собаки» в последней строфе получают семантику, противоположную вещественной.

За этим — внешним — различием стоит более глубокое: первая половина стихотворения переносит нас в предельно конкретное пространство. Это пространство, во-первых, настолько конкретизировано географически, что может восприниматься лишь как изображение одного единственного и точно определяемого места на поверхности земли. Еще первый публикатор стихотворения Н. Л. Степанов сделал точное наблюдение: «До предела конкретно показано переделкинское кладбище в „Прохожем“»¹. Поскольку для поэта было, видимо, существенным, чтобы эта особенность описания была ясна и читателю, не знакомому с переделкинским пейзажем, он ввел в географию этой части текста имя собственное:

¹ Степанов Н. Памяти Н. А. Заболоцкого // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 309.

Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав...

Читатель может не знать, где расположена станция Нара, как он может не знать, почему Пушкин в послании В. Л. Давыдову называет М. Ф. Орлова «обритым рекрутом Гименяя», который «под меру подойти готов». Но как в стихотворении Пушкина он не может не почувствовать интимный намек, понятный узкому, почти конспиративному кружку, и, следовательно, безошибочно воспринять установку текста на интимность, неповторимую единственность атмосферы, в которой стихотворение живет, так и в тексте Заболоцкого читателю делается ясна географическая единственность того места, куда привел его поэт. Он не знает, где находится Нара, и не имеет никаких связанных с нею личных ассоциаций. Но он прекрасно знает по личному опыту, что такое чувство географической единственности, связываемое для каждого человека с тем или иным местом. А введение в текст имени собственного — названия мелкой и мало известной станции — передает эту установку на пространственную единственность.

Пространственная конкретность дополняется вещественной: мы уже приводили количественные показатели конкретности имен, однако еще более значимо накопление признака вещественности в значениях отдельных слов, распространяемых на стихи в целом. «Треух», «солдатский мешок», «шпаль», «ворох лент» — не только вещественны по своему значению, но и вносят семантический признак бедного, обыденного, непарадного быта. А обыденные вещи в исторически сложившейся иерархии наших представлений более вещественны, чем праздничные.

Интересно создается значение вещественности там, где слово само по себе может иметь или не иметь этого признака. «Луна» помещается между «краем амбара» и «кровлями» и тем самым вводится в контекст вещей из все того же реального и скудного мира. «Весенняя глушь» в отношении к противопоставлению «конкретное — абстрактное» амбивалентна — может принимать любое значение. Но в данном контексте на них влияет вещественное окружение («мост», «монумент», «ворох лент» и др.) и то, что в текст вводится наделенное приметам конкретной местности отношение между деталями пейзажа. «К мосту» надо *свернуть* от железной дороги, могила летчика «у края аллеи». Только «сосны», приравненные «скопищу душ», выпадают из общей системы этой части текста.

Не менее конкретно время этой же части. Мы не знаем, какое это время по часам (хотя легко можем высчитать), но мы знаем, что это определенное время, время с признаком точности. Это время между движением луны из-за кровли амбара до положения над крышами (предполагается, что читатель, конечно, знает, где для этого нужно стоять, — точка зрения зафиксирована интимностью этого единственного мира, который строит автор), между предпоследним и последним поездами до Нары (ближе к предпоследнему; предполагается, что читатель знает, когда уходит этот поезд). В мире пригородов понятия поезда и считаемого времени — синонимы.

Если бы автор сказал, что ушел «последний состав», то значение высказывания могло бы быть и предельно конкретным и метафорически отвлеченным, вплоть до введения семантики безнадежности и бесповоротных утрат. «Предпоследний поезд» может означать только конкретное время.

На фоне такой семантической организации первой половины стихотворения резко значимым делается универсально-пространственный и универсально-временной характер второй части. Действие происходит здесь «в темном чертоге вселенной», действующие лица: «живая людская душа», «невидимый юноша-летчик», «тело», бредущее «по дороге». Здесь нет ни упоминаний о вечности и длительности времени, ни картин космоса или вселенной (упоминание «чертога вселенной» — единственный случай, и встречается он на границе частей, чтобы «включить» читателя в новую систему; далее образов этого типа в тексте нет) — характеристика времени и пространства в этой части текста представлена на уровне выражения значимым нулем. Но именно это, на фоне первой части, придает тексту характер невыразимой всеобщности.

Зато сопоставление резко выделяет признак устремленности вверх двух соположенных миров.

Первая половина стихотворения, вводя нас в мир бытовых предметов, вносит и бытовые масштабы. Только две точки вынесены вверх: луна и сосны. Однако природа их различна. Луна, как мы уже говорили, «привязана» к бытовому пейзажу и включена в «пространство вещей». Иначе охарактеризованы «сосны»: их высота не указана, но они вынесены вверх — по крайней мере, про них сказано, что они «склоняются». Но еще существеннее другое — сравнение:

...сосны, склоняясь к погосту¹,
Стоят, словно скопища душ.

Оно выключает их из вещного мира и одновременно из всей связи предметов в этой половине стихотворения.

Вторая половина контрастно переносит нас в мир иных размерностей. «Чертог» вводит образ устремленного вверх здания. Метафора «чертог вселенной» создает дополнительную семантику², грубо ее можно представить как соединение значений построенности, горизонтальной организованности по этажам (семантика «здания») с факультативным признаком сужения, заострения, «башенности» вверху и всеобщности, универсальности, включающей в себя все. Эпитет же «темный» вносит элемент неясности, непонятности

¹ Называя могилу *летчика* — примету XX в. — «погостом», Заболоцкий не только вводит лексический архаизм, но и устанавливает в современном проявление древнего, всреие, вечного, вневременного.

² Если задать списком все возможные в языке фразеологические сочетания слов «чертог» и «вселенная», то соединимые значения дадут семантику метафоры. Поскольку же правила сочетаемости будут каждый раз определяться семантическим строем данного текста (или вида текстов), а количество возможных фразеологизмов также будет варьироваться в зависимости от ряда причин, возникает необходимая для искусства возможность семантического движения.

этой конструкции, соединяющей в своей всеобщности мысль и вещь, верх и низ.

Все дальнейшие имена иерархически организованы относительно этажей этого здания, и эта иерархия и разгораживает их и соединяет. «Покой» «встает» (существенна семантика вертикальности и движения в этом глаголе) «над... листвою». «Живая людская душа» по отношению к этому покою получает признак низшей иерархичности — она «смолкает с опущенным взором». Эта характеристика имеет и значение униженности, указывает на связь с миром телесных человеческих форм. Выражение «живая людская душа» может осознаваться как синоним «живого человека» («душа» в этом случае воспринимается не как антоним «тела», а как его метонимия)¹. Однако в дальнейшем этот застывший фразеологизм включается в ряд противопоставлений: в антитезе «невидимому юноше-летчику» активизируется утратившее в устойчивом словосочетании лексическое значение слово «живая», а в противопоставлении «телу» в последней строфе аналогичным образом активизируется слово «душа».

Слияние человеческого героизма с движущейся природой (существенно, что это деревья — пласт природы, возвышающийся над бытовым миром и всегда у Заболоцкого более одушевленный; ср.: «Читайте, деревья, стихи Гезиода...») создает тот, возвышающийся над миром вещей и могил уровень одушевленности, в котором возможны контакты («о чем-то беседует») между живым человеком, природой и предшествующими поколениями.

Последняя строфа интересно раскрывается в сопоставлении с первой. Сюжетно она возвращает нас к прохожему. Это выделяет метаморфозу образа — единый прохожий, который «исполнен душевной тревоги», в конце распадается на три сущности: душа беседует в листьях деревьев с погибшим юношей-летчиком, «тело бредет по дороге», а «горе его, и тревоги» бегут за ним вслед. При этом все три сущности расположены на трех разных ярусах в иерархии «чертога вселенной», по оси «верх — низ». «Душа» располагается в этой картине на уровне деревьев — среднего пояса одушевленной природы, «тело» совмещено с бытовым миром, а «тревоги», которые бегут вслед, «как собаки», составляют низший уровень телесности, напоминая беснующихся двойников шакалов. Соответственно иерархична система глаголов: «душа» беседует, «тело бредет», «тревоги бегут... вослед».

Кажется, что это противоречит существенной для других текстов схеме, согласно которой чем ниже, тем неподвижнее мир. Но здесь возникает специфичная для данного текста антитеза горизонтальной оси — оси бытового движения, озабоченности качественной неподвижности и оси вертикального движения — одухотворенности, покоя и понимания в ходе внутреннего превращения.

¹ Ср. у Твардовского:

Что ж, боец, душа живая,
На войне который год...

(Твардовский А. Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1951. Т. 2. С. 161)

Соотношение двух частей создает сложное смысловое построение: внутренняя сущность человека познается, отождествляясь с иерархией природных начал.

Однако система других текстовых со-противопоставлений вносит в эту общую схему изменения, накладывая на нее детализирующие противоположные или просто не совпадающие с ней семантические оппозиции. Так, входя в общий пространственный «язык» поэзии Заболоцкого, конкретный мир предстает как низший. Однако в традиции русской поэзии XIX в., с которой стихотворение явно соотносится, существует, в частности, и другая семантическая структура: конкретное, живое, синтетическое, теплое, интимное противопоставлено абстрактному как аналитическому, холодному, неживому и далекому. В этой связи соотношение «прохожего» в первой и последней строфах будет решительно иным. В первой строфе выделится синтетичность, целостность образа. Душевное состояние и внешний облик — такова дифференциальная пара, возникающая от сопоставления двух первых стихов первой строфы, место и время движения активизируются при сопоставлении двух последних. Однако вначале обнажится их слитность, а разведение, разложение единого на субстанции — в конце. Но в свете той традиционной для русской поэзии классификации, о которой мы говорили выше, ценным и поэтическим будет представляться именно первое.

Насыщая текст деталями, Заболоцкий не сопровождает их оценочными эпитетами. Это имеет глубокий смысл. Приведем такой пример: на заре советской кинематографии один из основоположников теории киномонтажа Л. В. Кулешов сделал опыт, получивший всемирную известность: сняв крупный план равнодушного лица киноактера Мозжухина, он смонтировал его с другим кадром, которым последовательно оказывались тарелка супа, гроб и играющий ребенок. Монтажный эффект — тогда еще неизвестное, а теперь уже хорошо изученное явление — проявился в том, что для зрителей лицо Мозжухина начало меняться, последовательно выражая голод, горе или отцовскую радость. Эмпирически бесспорный факт — неизменность лица — не фиксируется чувствами наблюдателей. Попадая в разные системы связей, один и тот же текст становится не равным самому себе.

Не зафиксировав своего отношения к образу первой строфы, Заболоцкий оставил возможность включать ее и в систему «своего» художественного языка, и в традиционный тип связей. В зависимости от этого ценностная характеристика эпизода будет меняться на прямо противоположную. Но именно это колебание, возможность двойного осмысления отличает текст от системы. Система исключает интимное переживание образа «прохожего» из первой строфы — текст допускает. И весь конкретный мир, в пределах текста, колеблется между оценкой его как низшего и как милого. Показательно, что в двух последних строфах положительный мир одухотворенности получает признаки конкретности: наделение движения и мысли звуковыми характеристиками «легкое шуршание» и «медленный шум» (с явным элементом звукоподражания) воспринимается как внесение вещественного элемента. Одновременно, превращая «прохожего» в «тело», Заболоцкий вносит абстракцию в «низший» мир, активизируя возможность осмысления текста в свете «ан-

тисистемы». Эта поэтика двойного осмысления текста объясняет и появление оксюморонных сочетаний или принципиальную неясность сюжета, создающую возможность доосмыслений.

На фоне этих основных семантических организаций функционируют более частные.

Если рассмотреть текст как некоторую последовательность эпизодов, считая эпизодом строфу, то отношение сюжетного сегмента к последующему (кроме последней строфы) и предшествующему (кроме первой) образует цепочку «монтажных эффектов», обследовательность сюжета.

Первая строфа вводит персонаж, именуемый «он». Уточнения в тексте не дано («прохожий» назван лишь в заглавии, и это определение структурно существует как внетекстовое, отнесенное к поэтическому тексту, но в него не входящее). В равной мере не названы и душевные тревоги, которых он исполнен.

Тревоги — такое же неотъемлемое свойство персонажа, как треух и солдатский мешок. Этому персонажу соответствуют конкретное окружение и время, о подчеркнутой вещности которого мы уже говорили. Начиная с третьей строфы происходит перемещение героя в некоторое новое пространство — «весеннюю глушь». Четвертая строфа начинается с введения нового имени, которое на протяжении последующих трех строф вытесняет первого героя (он даже перестает упоминаться). Этот новый персонаж — «летчик», замещающий первого героя, во многом от него отличается. Прежде всего, он назван не местоимением. Но существенно и другое: образ летчика отличается от первого героя своей оксюморонной двойственностью. Летчик, зарытый в земле, и «мертвый пропеллер», становящиеся сюжетным центром этих строф, таят в себе два начала: полета и могилы. Оксюморонность построения персонажа развивается дальше системой глаголов. Глаголы, характеризующие «его», — глаголы движения. Пространственное перемещение сочетается с душевным беспокойством. Летчик характеризуется сочетанием движения и неподвижности: над его могилой «встает... покой». Свидание прохожего с летчиком двоится: это «он», проходящий мимо могилы, и свидание «его» души с покоем. При этом покою придан признак начала движения — он «встает», а живой душе — конца его, успокоения, она «сморкает». Вначале «он» был «исполнен душевной тревоги», теперь перед покоем, вставшим над могилой,

Волнуясь и вечно спеша,
Сморкает с опущенным взором
Живая людская душа.

В следующей строфе движение передано юноше-летчику. Это загадочные «легкое шуршание почек» и «медленный шум ветвей». Обе характеристики демонстративно исключены из мира непосредственно-каждодневного опыта: шуршание почек — это звук их распускания («микрозвук»), а шуму ветвей дан эпитет не звука, а движения. В этом «странном» мире происходит свидание двух душ, в то время как вновь появившийся «он», превратившись в «тело»,

продолжает движение. Но и с «ним» произошли изменения — приниженность его увеличилась: «он» вначале «по шпалам... шагает» — теперь он «бредет». «Железная дорога», «шпалы» превратились в обобщенную дорогу жизни — он идет не по ним, а «сквозь тысячи бед». Он был исполнен душевной тревоги — теперь

...горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед.

Рассмотренное таким образом, стихотворение получает дополнительные смыслы: для «него» — это сюжет приобщения к высокому строю жизни, для «летчика» — бессмертия искупительного подвига личной гибели, одухотворяющей окружающий мир.

Но и сказанное не исчерпывает многочисленных сверхзначений, создаваемых структурой поэтического текста. Так, в пятой строфе возникает антитеза сна («сонная листва») и покоя. Не имеющая вне данного контекста почти никакого смысла, она исполнена здесь глубокого значения: сон — это состояние природы, чья неподвижность не одухотворена мыслью, покой — слияние мысли и природы. Не случайно «покой» расположен *над* «сном»:

Над сонною этой листвой
Встает тот неожиданно мгновенный,
Пронзающий душу покой.

Можно было бы указать на то, что «мгновенный» здесь означает не «очень быстрый», а — в антитезе времени первых двух строф — не имеющий временного признака. Или же другое: третья, пятая и шестая строфы кончаются стихами, содержащими слово «душа» (встречается только в концах строф). Однако каждый раз оно получает новое значение.

Мы не рассматриваем сублексических уровней текста, хотя это существенно обедняет анализ. Из наблюдений над синтаксисом отметим лишь, что разобщенность вещного мира и единство одухотворенного выражаются в антитезе коротких предложений (вторая строфа состоит из трех предложений) и длинных (пятая — шестая составляют одно).

Только поэтическая структура текста позволяет сконцентрировать на сравнительно небольшой площади в тридцать две строки такую сложную и насыщенную семантическую систему. Вместе с тем можно убедиться в практической неисчерпаемости поэтического текста: самое полное описание системы дает лишь приближение, а пересечение различных систем создает не конечное истолкование, а область истолкований, в пределах которых лежат индивидуальные трактовки. Идеал поэтического анализа — не в нахождении некоторого вечного единственно возможного истолкования, а в определении области истинности, сферы возможных интерпретаций данного текста с позиций данного читателя. И «Прохожий» Заболоцкого еще будет раскрываться для новых читателей — носителей новых систем сознания — новыми своими сторонами.

*Статьи
и исследования*



Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция

Под послепетровской эпохой мы будем понимать период русской культуры от начала реформы Петра Великого до смерти Пушкина. Этот период вошел в историю как время разрыва со средневековой традицией и создания новой культуры, полностью секуляризированной. Тем более кажется странным ставить для него вопрос о конструктивной роли христианской традиции. Восемнадцатый век — век Просвещения, рационализма, век воинствующей антицерковности, шедший под знаком вольтеровского «раздавите гадину», как кажется, в господствующих тенденциях был антихристианским периодом русской культуры. Именно так он и оценивался поколением 1830—1840-х гг., которое, придя на смену Просвещению, склонно было видеть в культуре XVIII в. «искусственность», «оторванность от национальных корней», «разрыв с народным мировоззрением». Своей же задачей это поколение считало восстановление прерванной традиции. Эта тенденциозная и многократно повторяющаяся в историях различных культур версия была воспринята на веру последующей публицистикой, легла в основу ряда до сих пор пользующихся доверием концепций истории русской культуры. Реальность была сложнее.

Говоря о Петровской эпохе, мы не коснемся того, что создание секуляризированной культуры самими ее создателями осмыслялось в традиционных формах как новое крещение Руси. Так, например, в трагикомедии «Владимир» будущий сподвижник Петра и автор «Духовного регламента» Феофан Прокопович изобразил царя-реформатора под прозрачной маской Владимира Святого, а его противников, сторонников традиционного православия, представил корыстными и невежественными языческими жрецами. В этой связи следует отметить, что слова «просветитель» и «просвещение», будучи кальками европейских «Éclairer» и «Lumières», одновременно совпадали с церковнославянскими омонимами, имевшими традиционно христианское значение апостольской деятельности по просвещению (крещению) язычников.

Интересующая нас проблема лежит глубже, чем эта, в сущности, поверхностная публицистическая параллель, которая любопытна лишь как свидетельство привычности форм мышления людей Петровской эпохи. Нас, однако, в данной связи будут занимать не публицистические аллюзии, а коренные конструктивные идеи культуры.

Средневековая традиция русской культуры создала двойную модель — религиозной и светской письменности. При этом степень авторитетности каждой из них была различной. Церковная литература, отличавшаяся языком, системой жанров и стилем, воспринималась в своих основах как боговдохновенная и поэтому безусловно истинная. Писатель в рамках этой культуры — в идеале — не был создателем текста, а был его передатчиком, носителем высшей истины. Поэтому от него требовалась строгая нравственность в личной жизни. Этический облик того, кому доверена Истина и кто имеет право говорить от ее лица, представлял собою что-то высшее, не отделенное для читателя от текста его произведения. Кроме слитности автора и текста, боговдохновенность литературы связана была с ее автономностью от мирской власти. Литературе приписывалась пророческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова.

Создание светской, полностью мирской литературы на основе русской светской культурной традиции, с одной стороны, и европейских влияний, с другой, должно было лишить Слово его мистического ореола и превратить его в слово человеческое, подлежащее проверке и критике.

Обращаясь к литературе XVIII в., мы действительно сталкиваемся именно с такой трансформацией. Но вместе с тем мы неожиданно для себя встречаемся и с явлениями, ей противоположными.

Исследователь русской культуры XVIII в. не может не задуматься над фактом, соответствий которому он не находит в культурах западноевропейских: принципиально различное отношение в обществе к труду художника, архитектора, актера и т. д., с одной стороны, и к творчеству поэта, с другой. В западноевропейской культуре XVIII в. поэт находится в одном ряду с другими деятелями искусств. Пушкин приводил слова Руссо «*que c'est le plus vil des métiers*» («самое подлое из всех ремесел») (XIII, 59). В русской культуре XVIII в. мы сталкиваемся с принципиально иным положением: живописец, архитектор, музыкант, актер — люди «низких» занятий. Это профессии для крепостного (наряду с поваром и парикмахером), вольноотпущенника или иностранца. Не случайно слово «художник» в языке XVIII в. применяется к ремесленнику, человеку, работающему руками («ступейный художник» — парикмахер; Петр I получил в Кёнигсберге диплом на звание «в метании бомб осторожного и искусного огнестрельного художника»¹). Ср. также у Е. Баратынского:

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!²

¹ Богословский М. М. Петр I: Материалы для биографии. М., 1941. Т. 2. С. 58.

² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 224.

Творчество поэта не считалось в России XVIII в. ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия — «язык богов», благородное занятие. Обучение поэзии включается в программу Шляхетского корпуса как достойное. Поэзия закрепляется в социальном отношении за «благородным сословием». Если в XVIII в. понятия «поэт» и «дворянин» еще отнюдь не тождественны, то к первой трети XIX в. поэзия почти полностью делается монополией дворянства.

Профессионализм в поэзии, равно как и оплата литературного труда, воспринимается как нечто противоположное самой сути ее высокого предназначения. Характерно, что в XVIII в. из всех видов литературного труда оплачиваются только переводы. Представление о поэзии как языке богов из обычной барочной метафоры превращается в библейскую идею поэта-пророка. Язык богов превращается в язык Бога. А. Б. Шишкин обратил внимание на то, что в эпитафии из Горация, предпосланном известному сборнику «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждой одну сложил особливо...» (СПб., 1744), слова «divinis vatibus», употребленные Горацием для обозначения поэтов, могут также переводиться как «божественные поэты-пророки, поэты-прорицатели»¹. Таким образом, поэт выступает в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделенного особой авторитетностью, ставится Словом.

Для того чтобы выполнить эту высокую общественную миссию, поэт должен, однако, обладать каким-то особым полномочием. Слово, переставшее быть боговдохновенным, должно обрести другого, равного по авторитету, вдохновителя. В первой половине XVIII в. в поэзии Ломоносова таким вдохновителем делается государство. Заняв то место высшего авторитета, которое традиционно принадлежало церкви, государство под пером Ломоносова стремится присвоить себе и авторитетность поэтического слова. Дихотомия «поэзия — проза» как бы замещает средневековое «церковнославянский язык — русский язык». Однако уже начиная со второй половины XVIII в. общественный авторитет государства снижается. Одновременно происходит процесс отделения поэзии от государства и превращение ее сначала в самостоятельную, а затем и в противостоящую государству силу. Поэзия занимает вакантное место духовного авторитета. Унижение русской церкви петровской государственностью косвенно способствовало росту культурной ценности поэтического искусства. При этом на поэзию переносились многие традиционные религиозные представления. В результате мы можем отметить, что секуляризация культуры не затронула глубоких структурных основ национальной модели, сложившихся в предшествующие века. Сохранился набор основных функций, хотя и изменились материальные носители этих функций.

Сказанным, в частности, объясняется особая роль, которую сыграли в русской поэзии нового времени переложения псалмов. Западноевропейская поэтическая традиция XVII—XVIII вв. также знала этот жанр, но он никогда

¹ Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 237.

там не занимал центрального места, и Ж.-Ж. Руссо, при всей его известности, никогда не входил в сознании современников в число первенствующих поэтов своей эпохи. Между тем в России переложения псалмов, хотя и восходят своими корнями к XVII в. (С. Полоцкий), именно в XVIII в. становятся жанром, вытесняющим государственную оду и формирующим в своих недрах гражданскую поэзию. Переложения псалмов вырабатывают образ поэта-пророка, обличителя земных властей. Опираясь на эту традицию (с прямой цитацией Державина), Рылеев может позже сказать, назвав поэта «служителем избранным Творца»:

О так! нет выше ничего
Предназначения Поэта:
Святая правда — долг его;
Предмет — полезным быть для света.
Служитель избранный Творца,
Не должен быть ничем он связан;
Святой, высокий сан Певца
Он делом оправдать обязан.

Ему неведом низкий страх;
На смерть с презрением взирает...¹

Характерно, что Державину, написавшему «Властителям и судиям» — переложение псалма 81, пришлось доказывать, что «царь Давид не был якобинцем»².

Не менее существенно и то, что в литературной традиции XVIII в. прочно сложилось представление о том, что авторитетность поэтического текста, право говорить от лица Истины завоевывается самопожертвованием, личным служением добру и правде и в конечном счете подвигом. В западноевропейской традиции отчужденность автора от текста воспринималась как норма: никому не приходило в голову ставить под сомнение педагогическую ценность идей «Эмиля», ссылаясь на то, что автор этого гениального произведения собственных детей отдавал в воспитательные дома, даже не записывая их номеров. Между тем в русской литературе, начиная с XVIII в. — от Ломоносова до Державина, — литературная полемика неизменно перерастает в критику личного поведения автора. Позитивистская историко-литературная традиция охотно объясняла это «незрелостью» русской критики, якобы не способной еще отличить идеи от лиц. Мы увидели бы здесь продолжение традиции, связывающей право на истину и ее проповедь с личностью того, кому она доверена. В сознании Радищева это оформится в идею личного подвига как необходимого условия действительности поэтического слова. Само понятие действительности связано с представлением о неразрывности слова и поведения (ср. у Рылеева «дело» как оправдание высокого сана певца):

¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 171.

² См.: Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1933. С. 451.

Одно слово, и дух прежний
 Возродился в сердце римлян,
 Рим свободен, побежденны
 Галлы; зри, что может слово;
 Но се слово мужа тверда...¹

«Муж тверд» в текстах Радищева — это обозначение героя, готового подкрепить слова убеждения, жертвуя собственной жизнью — «шествуя смерти во сретение». Именно эта способность подкрепить авторитет слова мученическим подвигом дает право на место пророка. Традиция эта оказалась более прочной, чем сменяющие друг друга эпохи литературной эволюции. Она звучит в словах Н. А. Некрасова: «дело прочно, / Когда под ним струится кровь». Некрасов писал о Чернышевском:

Его еще покамест не распяли,
 Но час придет — он будет на кресте;
 Его послал Бог гнева и печали
 Царям земли напомнить о Христе.

(«Н. Г. Чернышевский»>)

Здесь характерно все: и осмысление связи общественно-литературной деятельности с мученичеством, и то, что распятый на кресте отождествляется не с Христом, а с предтечей, пророком, посланным от Бога гнева и печали (то есть библейского Бога), и то, что послан он затем, чтобы земным царям напомнить о Боге милости.

Любопытен пример Рылеева. При жизни он воспринимался как второстепенный поэт. Отзывы Пушкина и Дельвига о творчестве Рылеева — неизменно насмешливые, а известная строчка: «Я не поэт, я гражданин» — казалась Пушкину комической. Однако стоило свершиться казни и за образом Рылеева-поэта обрисоваться фигуре Рылеева-мученика, как в сознании поколения Лермонтова и Герцена он уверенно занял место в числе двух-трех главных поэтов.

Идея мученичества, подвижничества, безупречности личного поведения отнюдь не была обязательно связана с политическим радикализмом. Не в меньшей мере она владела, например, Гоголем, который не только теоретически обосновал ее (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Александр Иванов» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), но и практически реализовал ее в своей трагической гибели. Слова Гоголя из письма Белинскому (черновые варианты): «Есть прелесть в бедности», «Я возлюбил свою бедность»² — могли быть произнесены Франциском Ассизским, и естественно полагать, что параллель эта не была случайной. Впрочем, Гоголю могло прийти в голову и другое имя — имя Григория Сковороды. В любом случае бездомный образ жизни, постоянная жизнь под чужим кровом, принципиальный отказ от быта в сочетании с наивным и многих раздражавшим, казавшимся даже нескромным убеждением в своем

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 90.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1952. Т. 13. С. 437.

праве поселиться в чужом доме отчетливо воспроизводили идеалы странствующей, нищей святости, на которую имеет право тот, кто пророчествует во имя Господа или юродствует во Христе. Можно было бы вспомнить также, какие муки причиняло Льву Толстому сознание того, что он живет не так, как проповедует.

Голос высшего авторитета звучит в поэзии XVIII в. не только в политических или протестующих, переосмысленных псалмах. Он, с одной стороны, ощущается в интонациях космической поэзии от Ломоносова до С. Боброва, где мощными чертами ветхозаветного Творца наделяется Закон Природы, с другой — в прении Бога и человека («Ода, выбранная из Иова»), закладывающем традицию спора о «правде на земле» и «выше».

Подводя итоги сказанному, нельзя не заметить, что Бог, у которого литература XVIII в. заимствует свой авторитет, — это грозный ветхозаветный Бог, и библейская поэзия этой эпохи вся отмечена чертами мощи и гнева. Это был внецерковный Бог, вполне совместимый с идеями деизма и позволявший сохранить традиционную бинарную модель культуры. Сложнее обстояло дело с собственно христианскими идеалами.

Идущая от античной культуры идея гуманности вошла как неотъемлемая часть в европейскую христианскую цивилизацию. Однако исторически отношения христианской и гуманистической традиций складывались порой очень сложно. От Ренессанса до Просвещения складывалась концепция замены богочеловека человекобогом, обожествления прекрасной природной сущности человека, утверждения его предназначенности земному счастью. От слов Руссо: «Все прекрасно, выходя из рук Творца, все портится в руках человека» — до крылатой фразы В. Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета» — проходит единая нить гуманистической культуры Просвещения. В XVIII в. идеи терпимости и человеколюбия, развиваемые просветителями сознательно и активно, противопоставлялись христианству как философия права человека на земное счастье. В основу этики клался разумно понятый эгоизм не испорченной социальными институтами и предрассудками человеческой личности. Однако «антихристианский» не означало «антирелигиозный». Число атеистов не только в русской культуре XVIII в., но и в культуре французского Просвещения относительно невелико. Гораздо чаще мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, Бог ведает каким образом умещавшимися в головах русских людей XVIII в. Но идеи природного равенства людей, врожденной свободы человеческой личности, веры в человеческий Разум, неприязненного отношения к предрассудкам, веры в неизбежность грядущего «братства людей» оказывали мощное воздействие на умы. На этой основе формировалось стремление отделить христианство от церковности и вычленив в нем гуманистическое ядро. Это сделалось особенно заметно, когда в 1820-е, а для России в 1830-е гг. идеи Просвещения стали перерастать в новое христианство Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX в. Именно та культурная традиция, которая выступала в

XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX в. торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа.

А. Герцен писал в 1838 г. Н. Огареву: «Обновленья требовал человек, обновленья ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос»¹. Свою эпоху Герцен считает временем реализации подлинных идеалов христианства, а не исторических его искажений. Грядущее обновление — «это человечество сплавившееся — Христос, это его второе пришествие»². «Просто человек» Просвещения — человек в его истинной природной человеческой сущности, человек из народа, и Христос начинают отождествляться. Аполлон Григорьев писал:

...на кресте распятый Бог
 Был сын толпы и демагог³.

*(«Нет, не рожден я биться
 лбом...», 1845 или 1846)*

Чрезвычайно интересна история работы А. Иванова над образом Христа в картине «Явление Мессии народу». Благодаря обилию подготовительных вариантов, мы можем восстановить весь трудный процесс создания. В основу создания фигуры Христа берется образ Аполлона Бельведерского. Он как бы воплощает идеальную норму человеческой личности «человека вообще» — исходную и конечную точку пути человека к совершенству. Этот образ А. Иванов синтезирует с копиями-заготовками с гигантского портрета Христа-Папатократора в мозаичном алтаре собора в Монреале (Сицилия, вблизи Палермо) и с портретами простолюдинов (и простолюдинок!), зарисовываемыми в предместьях. Христос сливает в себе «прекрасного человека» (выражение Гоголя), грозного Бога и простолюдина (характерно стремление синтезировать мужские и женственные черты лица). Аналогично строится и работа над образом раба: в основу кладутся «копии с антиков» («Танцующего фавна», «Кентавра»), а затем начинается поругание образа «прекрасного человека»: голова покрывается струпами, глаза воспаляются, один из них выдавливается, на шею надевается веревка — Человек превращается в раба.

Именно по мере перерождения просветительских идей в социально-утопические в самой концепции все явственнее проступают черты религиозной доктрины и все более актуализируется образ Христа. Это чутко почувствовал П. Чаадаев, писавший Пушкину: «У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общества], моего старого общества <...> Смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесет нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже» (XIV, 438—439). Тенденции эти с демонстративной показательностью преломились в творчестве Пушкина. Начиная с середины 1820-х гг. и особенно после 14 декабря 1825 г. мысль его все более обращалась

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 23.

² Там же. С. 159.

³ Демагог — здесь в соответствии с точным значением слова — водитель народа.

к истории. Г. А. Гуковский и вслед за ним Б. В. Томашевский показали, что творчество Пушкина с этих пор проходило под знаком историзма. «Историзм предполагает понимание исторической изменчивости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причиной обусловленности в смене общественных форм»¹.

Историческое мышление, заставлявшее рассматривать историю как закономерный процесс, развивающийся в строгой смене причин и следствий, неизбежно приводило к «примирению с действительностью», что означало, с одной стороны, уважение к реальности, требование строгой объективности в искусстве и историософии, а с другой, отрицание критики действительности, признание совершившегося как неизбежного. Исторический факт есть не только реальность, но и ее оправдание. Тесно связанный с гуманистической традицией Просвещения, Пушкин не был глубоко захвачен этими идеями. Но все же они ощущаются в «Полтаве», седьмой главе «Евгения Онегина» и политической поэзии периода польского восстания.

Однако «примирительные» настроения и призывы взглянуть на историю «взглядом Шекспира» встречали в собственном сознании Пушкина противодействие. В черновиках шестой главы, которые писались в 1826 г., он признавал: «Герой, будь прежде человек» (VI, 411). В неоконченном переводе из Соути (1829) гимна домашним божествам («Еще одной высокой важной песни...») он в качестве «первой науки» для человека назвал «читать самого себя» (III, 193). Первенство исторической закономерности и приоритет человеческого достоинства боролись в его сознании. Наконец этот конфликт нашел разрешение в стихотворении «Герой»:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран... (III, 253)

Но и исторические исследования будили у Пушкина противоречивые чувства. Само изучение истории не способствовало примирительным настроениям. В истории Пушкин открывал для себя кровавые и непримиримые противоречия, трагизм которых заключался в том, что каждая из враждующих сторон обладает своей непререкаемой правдой, исключающей примирение и компромисс. Так, убедившись при изучении восстания под руководством Пугачева в том, что и дворянский, и крестьянский лагеря руководствовались каждый своей правдой, своей логикой, своими представлениями о справедливости, безупречными с внутренней точки зрения, он пришел к выводу о невозможности примирения между этими мирами. А знакомство с документами и свидетелями раскрыло для него картины взаимной жестокости, достигающей ужасающих форм и размеров.

Впервые интерес к непримиримым конфликтам истории обнаружился у него во время путешествия на Кавказ и в Закавказье в 1828 г. В эпилоге «Кавказского пленника» он воспел завоевание Кавказа (такой взгляд совпадал в те годы с позицией большинства декабристов). Но теперь он взглянул на дело другими глазами. Он писал: «Черкесы нас ненавидят и Русские в долгу

¹ Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961. Кн. 2: (1824—1837). С. 155.

не остаются — Мы вытеснили их из привольных пастбищ — аулы их разрушены — целые племена уничтожены» (VIII, 1034). Бесплезность кровавой борьбы, основанной на взаимной вражде, показана в парадоксальном для батальной поэзии стихотворении «Делибаш». Вместо требовавшихся от него «мадригалов» «на бой или на бегство персиян» (VI, 371) он написал стихотворение о бессмысленности взаимных убийств. Стихотворение начинается с резкой противопоставленности двух пространств — враждебного, «лагерь их», и «нашего»:

Перестрелка за холмами;
Смoтрит лагерь их и наш... (III, 199)

На нейтральной полосе, разделяющей лагери, происходит схватка. Несмотря на сразу же заявленное разделение пространства на свое и чужое, взгляд автора отстраненно-эпический, оба полюса действия эмоционально уравниены.

«Голстовским» взглядом смoтрит поэт на «врага» (делибаш) и «нашего» (казак). Отношение к схватившимся в единоборстве удальцам подчеркнuto одинаковое. Им дается одинаковое предупреждение, и их ждет одинаковый конец:

Мчатся, сшиблись в общем крике...¹
Посмотрите! каковы?..
Делибаш уже на пике,
А казак без головы (III, 199).

Пушкин был лично храбрым человеком и понимал «упоение в бою». В арзрумском походе он не удержался и в штатском костюме, безоружным, бросился в бой вместе с атакующей кавалерией. Однако это была первая реальная война, которую он видел, и он увидел ее глазами Стендаля и Толстого. Примиренно «историческому» взгляду препятствовало чувство бессмысленности происходящего. Ни во взаимной ненависти черкесов и русских, ни в кровавом взаимоистреблении русских и турок он не мог увидеть «высшего смысла», как не увидал его позже во взаимном истреблении русских дворян и крестьян.

В этом отношении знаменательным представляется его замысел «переписать» свою первую кавказскую поэму — «Кавказского пленника». Он задумал поэму «Тазит». Здесь патриархальная этика, обычай кровной мести должны были столкнуться с гуманизмом черкеса-христианина, воспитанного в традициях европейской христианской культуры.

Христианство и его историческая роль связываются в сознании Пушкина с исторической миссией европейской культуры в ее будущем, преображенном облике. Россия может быть на Кавказе носительницей идеи насилия и приносить народам Востока грубое вторжение и разрушение векового уклада. Но Россия — часть Европы, и культура ее — часть христианской цивилизации. Нести эту цивилизацию на Восток — ее историческая миссия. Позже, в

¹ Даже крик общий! — Ю. Л.

1836 г., публикуя в «Современнике» довольно слабый рассказ Казы-Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопроводил его заметкой, в которой писал: «...любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), видевший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственным, как русский офицер помнит чувства ненависти к России, волновавшие его отроческое сердце; как наконец магометанин с глубокой думою смотрит на крест, *эту хоругвь Европы и просвещения*» (XII, 25). Курсивом Пушкин выделил цитату из «Долины Ажитугай». Еще недавно просвещение с руссоистских позиций бралось под сомнение («Где благо, там уже на страже / Иль просвещенье, иль тиран» — II, 333). Теперь оно ассоциируется с крестом — «хоругвью Европы».

К трезво-реалистическому мышлению Пушкина 1830-х гг. прибавляются тона утопизма: непримиримость социальных конфликтов — жестокость самовластья, «русский бунт», «противоположность интересов» ставят общество на край гибели. Им противопоставляется утопический идеал строя, основанного на человечности, милости как принципах управления («Капитанская дочка», «Анджело», «Пир Петра Первого»), утопический идеал свободы, основанной на высших ценностях человеческой личности («Из Пиндемонти»). В этот комплекс органически входят и этические ценности христианства («Отцы пустынники и жены непорочны...»). Историзм мышления Пушкина проявляется в том, что христианство органически вписывается им в самый широкий контекст истории мировой культуры. С одной стороны, оно для него основа европейской постантической культуры, с другой — отождествляясь с высшими этическими ценностями, представляется высшим, еще не достигнутым ее уровнем¹. При этом характерно, что конфессиональные вопросы Пушкина, видимо, мало волновали.

Между тем, изгнанный из культуры послепетровского типа, вопрос о церкви снова постучался в дверь. С этим не случайно было связано прозорливо отмеченное Чаадаевым восприятие социализма как религии. Именно в этом контексте актуализировалась и проблема церковности. С одной стороны, обострился интерес к католицизму (с положительным или отрицательным знаком — Чаадаев и Ф. Тютчев), с другой, пересмотру подвергалась оценка православной церкви (А. Хомяков, славянофилы). Высокая оценка исторической роли православия и отрицание реформы Петра славянофилами — две неразрывные стороны одного вопроса. Эта проблема породила у славянофилов иллюзию разрыва с петровской традицией и возвращения к якобы прерванному «органическому» развитию. На самом деле, как мы видели, и социализм Белинского, и православие Хомякова в равной мере органически вытекали из противоречивого развития русской послепетровской культуры.

Сжато набросанная нами картина была бы неполна, если бы мы не коснулись по крайней мере еще одного течения русской духовной жизни интересующей нас эпохи.

¹ См.: Лотман Ю. М. Идеиная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 212—227.

Дихотомия «Природа — Цивилизация», обостренная в XVIII в. в сочинениях Руссо, сделалась одним из основных структурных параметров послепетровской культуры. В одном случае общественный идеал совпадал с исходной точкой человеческой истории и приравнивался «вышедшей из рук Творца» (Руссо) Природе человека, в другом он переносился в будущее и связывался с длинной историей «очеловечивания человека»¹. Применительно к интересующей нас проблеме в одном случае этический идеал отождествлялся с простым, даже примитивным, народным сознанием, в другом он воспринимался как плод исторического развития.

Руссоистские идеи, пройдя через горнило романтической трансформации, в контексте русской литературы 1830—1840-х гг. зазвучали по-новому: интерес к массовому, внеличному сознанию, народной душе в ее исконных проявлениях породил интерес к архаическим культурам, к доличностному поэтическому творчеству. Этот нечеткий идеал народности соединял в себе представление о грандиозной эпической личности и окружающей ее эпической жизни, жизни, которая не противостоит богатству отдельного человека, а естественно порождает это богатство.

Этот идеал был внутренне противоречив и в дальнейшем мог получать, и действительно получал, весьма различные толкования. В нем было скрыто и анархическое отрицание государственности как таковой, и протест против бюрократической государственности, и критическое отношение к европейской цивилизации, и романтическое отрицание романтизма, и многое другое. Отношение его к интересующей нас проблеме было парадоксальным. Идея патриархальности заставляла обращаться к дохристианским эпохам и дохристианской этике. Но одновременно она была связана с переоценкой некоторых коренных идей Просвещения, что оказалось существенным для дехристианизации культуры.

Одним из наиболее одиозных для Просвещения понятий был предрассудок. Он источник всех бед человечества и опора деспотизма. «Неправедная власть» «в сгущенной тьме предрассуждений» — общее место просветительских концепций. Новые представления заменили слово «предрассудок» словами «обычай», «величавая патриархальность древнего быта» (Гоголь) и увидели в них основу народной нравственности. Баратынский смело писал:

Предрассудок! он обломок
Древней правды...²

Интерес к патриархальным культурам определил творчество позднего Жуковского³.

Проблема обычая, народной этики, основанной на традиционном укладе, играла большую роль в оформлении различных идеологических тенденций.

¹ См.: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 281—292.

² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 204.

³ См.: Янушкевич А. С. Этапы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 244—273.

Но, хотя Гоголь в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским» стремился доказать совместимость гомеровской и христианской этики и даже утверждал, что перевод «Одиссеи» не мог сделать никто, «кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни»¹, натяжка этих утверждений была очевидна. То же можно сказать и о предпринятых Жуковским переводах «Наль и Дамянти» и «Рустем и Зораб», напряженном, как показал А. С. Янушкевич, интересе к «Нибелунгам» и т. д.

Парадоксальная параллель: в то время как Пушкин в «Тазите» вводит героя-христианина, отвергающего кровавые патриархальные обычаи ради морали, основанной на европейской христианской цивилизации, Жуковский переводит «Матео Фальконе» Мериме (с текстом-посредником Шамиссо) с сюжетом, воссоздающим ситуацию «Тараса Бульбы», — убийство отцом, следующим суровой традиции патриархальной жизни, сына-предателя. Измена народной этике вызвана в одном случае соблазном любви, в другом — соблазном богатства (подарком), в равной мере разрушительными для вековых обычаев. Показательно, что эпический мотив боя отца с сыном привлечет Жуковского и в «Рустеме и Зорабе».

Эта тенденция в дальнейшей перспективе приведет к деду Ершке в «Казаках» и «Хаджи-Мурату», но она же отразится в поисках «народной веры» и различных тенденциях в изучении народного быта.

«Разрыв» петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом эпохи. И, как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную, поверхностную правду. И как каждый возраст «разрывает» с предшествующими, и только поэтому они складываются в целостность истории человеческой личности, в форме «разрыва» люди XVIII в. осмыслили сложный, текущий через пороги истории, но глубоко органический процесс развития культуры, один из аспектов которого мы пытались рассмотреть.

1991

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 237.

Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова

«Ода, выбранная из Иова» принадлежит, бесспорно, к наиболее поэтическим созданиям Ломоносова. Еще в XVIII в. оно приобрело широкую популярность, а в XIX в. сделалось хрестоматийным. Между тем многие вопросы, связанные с этим стихотворением, далеки от разрешения. Прежде всего, не ясны ни датировка, ни причины, побудившие Ломоносова создать это произведение. В связи с этим и сам авторский замысел остается невыясненным.

Современного читателя в оде более всего привлекают картины мощи природы. Комментаторы академического издания полагают, что образы из Книги Иова увлекли Ломоносова тем, что «давали случай набросать пером естествоиспытателя картину „стройного чина“ вселенной, далекую от библейской»¹. Мнение это следует принять во внимание, хотя, конечно, возникает естественный вопрос: почему для «картины», «далекой от библейской», потребовалось привлекать именно Библию? Напрашивается и другое истолкование: тема Иова, введенная в русскую литературу протопопом Аввакумом², начинала традицию изображения «возмутившегося человека». «Ода, выбранная из Иова» и «Медный всадник» Пушкина как бы стоят на двух противоположных полюсах развития этой темы, а пародийное отождествление С. Н. Мариным ломоносовского Бога с императором Павлом³ в свете сакрализации императорской власти в XVIII в.⁴ делало такое сближение естественным.

Обе интерпретации раскрывают определенные стороны ломоносовского текста. Однако следует различать смыслы, которые актуализируются по мере исторической жизни текста, и смыслы, непосредственно актуальные для автора в момент написания произведения. И то и другое входит в смысловую реальность

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 982. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927. Кн. 1. Вып. 1. С. 23.

³ См.: Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959. С. 173.

⁴ См.: Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры XVIII — начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 546. (Труды по знаковым системам. Т. 13).

текста, однако в разные моменты его истории получает различную значимость. Посмотрим на «Оду, выбранную из Иова» с точки зрения 1740—1750-х гг. и подумаем, почему именно этот библейский текст привлек внимание Ломоносова.

Эпоха Ренессанса и последовавший век барокко расшатали средневековые устои сознания. Однако неожиданным побочным продуктом вольнодумства явился рост влияния предрассудков на самые просвещенные умы и бурное развитие культа дьявола. В средние века не только народное воображение создавало образ простоватого и часто одураченного дьявола, но и ученые-богословы, опасаясь манихейства, не были склонны преувеличивать мощь царя преисподней. Вера в колдовство преследовалась как пережиток язычества. Еще Дионисий Ареопагит утверждал, что «нет ничего в мире, что бы не было совершенно в своем роде; ибо *вся добра зело*, говорит небесная истина (Бытие 1:31)»¹. И Августин, и Фома Аквинат исходили из идеи небытия зла, из представления о зле как отсутствии бытия добра. В такой системе сатана мог получить лишь подчиненную роль косвенного (по контрасту) служителя Высшего Блага. На более примитивном уровне, например у писателя XII в. Вальтера Мапа в сборнике «*De nugis curialium*», это воплощалось в рассказах о том, как на диспуте в Парижском университете среди школяров, споривших о природе языческих богов, появился сам дьявол и торжественно свидетельствовал в пользу бл. Августина как очевидец, подкрепляя мнение, что языческие боги суть бесы. В миракле о Теофиле Рютбефа (сюжет этот пользовался широкой популярностью) сатана скорее смешон, чем страшен: он потратил усилия и деньги, но не получил души грешника. Богородица отобрала у него скрепленную кровью расписку Теофила и со словами: «Вот, Я намну тебе бока»² — избила на глазах у зрителей.

Начиная с Данте образ сатаны становится все более грозным, величественным и, что особенно важно, самостоятельным по отношению к божественной воле.

Исследуя иконографию сатаны от первых изображений в церкви Бауи (Египет, VI в.) до средних веков и барокко, Жан Делюмо отмечает, что «раннее средневековье не дает ужасающей иконографии дьявола... Напротив, XI и XII вв., по крайней мере на Западе, становятся свидетелями первого „взрыва дьяволизма“ (Ж. Ле Гофф), что удостоверяется изображениями Сатаны с красными глазами, огненными крыльями и волосами в Сен-Северском Апокалипсисе, дьяволом — пожирателем людей в Сен-Пьер-де-Шовиньи»³.

Между страхом перед мощью сатаны, ужасом загробных мук (Фома Аквинский склонен был видеть в них метафоры) и попытками победить силы ада с помощью костра и процессов ведьм была прямая связь. В 1232 г. папа Григорий IX в специальной булле дал подробное описание шабаша. Страх, внушаемый ведьмами, демонами и их владыкой сатаной, рос параллельно с

¹ Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 2-е изд. М., 1843. С. 10.

² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 288.

³ Delumeau J. La Peur en Occident XIV^e—XVIII^e siècles: Une cité assiégée / Ed. Fayard. Paris, 1978. Ср.: Francastel P. Mis en scène et conscience: Le diable dans la rue à la fin du moyen age // Francastel P. La réalité figurative / Ed. Gonthier. Paris, 1965.

успехами просвещения, техники, искусств. Дьявол издавна считался «тысячеискусником», умельцем на все руки, ему приписывали и ученость, и необъятную память, которой он может одарить своих подданных, и обладание ключами от всех замков и тайнами всех ремесел. По словам Лютера, «дьявол хотя и не доктор и не защищал диссертации, но он весьма учен и имеет большой опыт; он практиковался и упражнялся в своем искусстве и занимается своим ремеслом уже скоро шесть тысяч лет»¹. Расширение светской сферы жизни воспринималось в самых различных общественных кругах как рост мощи «князя мира сего», чья статуя появилась на западном портале Страсбургского собора.

Новая эпоха была символически отмечена двумя датами: в 1274 г. скончался Фома Аквинат, в 1275 г. в Европе сожгли первую ведьму. Однако подлинный взрыв «дьяволиады» произошел позже — в XV—XVII вв. Вера в мощь сатаны захватила и гуманистов, и католические, и протестантские круги. Между 1575 и 1625 гг. она приобретает характер общеевропейской истерической эпидемии, прямым результатом которой были процессы ведьм, законы о чистоте крови и расистские преследования в Испании, антисемитские погромы в Германии, кровавые истребления язычников в Мексике². Дьявол преследует воображение Лютера, утверждавшего в 1525 г.: «Мы все узники дьявола, который наш князь и бог» («Послание касательно книжки против крестьян»). «Телом и добром своим мы порабощены дьяволу... Хлеб, что мы едим, питье, что мы пьем, одежда, которой мы пользуемся, более того, воздух, которым мы дышим, и все, что принадлежит до нашей плотской жизни, — все его царство» («Комментарий к посланию к галатянам»). А. Мольдонадо в «Трактате об ангелах и демонах» (1605) утверждал, что «нет на земле силы, сравнимой с его [сатаны] властью».

Ж. Делюмо отмечает, что огромную роль в демонологической истерии сыграла печать, которая доводила фантастические идеи богословов до читателя в масштабах, совершенно невозможных в средние века. Так, по его подсчетам, в XVI в. «Молот ведьм» Г. Инститориса и Я. Шпренгера разошелся тиражом в 50 000 экземпляров, а 33-томный «Театр дьяволов» — своеобразная энциклопедия сатанизма — в 231 600 экземпляров. К этому надо прибавить не поддающееся учету число народных книжек — массовой культуры той эпохи, в которых и ренессансная культура (Фауст), и ренессансная политика (Дракул) трактовались как порождения союза с дьяволом³. Демонологический фольклор окружал личности и Альберта Великого, и Агриппы Неттесгеймского, и папы Александра Борджиа, и десятков других лиц, отмеченных ренессансной печатью таланта, успеха и аморализма. Новая эпоха расковала силы человеческой активности, но она расковала и страх.

В такой обстановке протекала эпидемия охоты за ведьмами, охватившая без различия и католические, и протестантские страны Запада. «Шпренгер и Инститорис в XV столетии хвалились еще тем, что за пять лет сожгли в

¹ M. Luther in seinen Tischreden: Kritisch hrg. von K. E. Förstmann. 1845, Bd 3. S. 11.

² См.: *Todorov Tzv. La conquête de l'Amérique: La question de l'autre.* Paris, 1982.

³ *Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте.* М., 1978.

Германии целых сорок восемь ведьм. В XVII столетии во многих небольших немецких территориях пять десятков ведьм нередко отправлялись на костер уже за один раз»¹. Расцвет культуры — век Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, Пуссена, Буало, Мольера, Расина, Джордано Бруно, Декарта, Лейбница был одновременно веком, когда под напором фанатизма и атмосферы страха чудовищные казни сделались бытовым явлением, а юридические гарантии прав обвиняемых в колдовстве и ведовстве были фактически сведены на нет и спустились до уровня, по сравнению с которым самое темное средневековье представляется «золотым веком». Была введена специальная судебная процедура, фактически отменявшая все ограничения на применение пыток. Подозрение превратилось в обвинение, а обвинение автоматически означало приговор. Защитники обвиненных объявлялись их сообщниками, свидетели послушно повторяли то, что им внушили обвинители. Однако самое примечательное то, что в атмосфере невротического страха такой порядок стал казаться естественным не только фанатичным доминиканцам, но и светочам эпохи — гуманистам. Даже Бэкон разделял веру в злокозненное могущество ведьм. Крупнейший знаток культуры Возрождения Л. Е. Пинский писал: «Разве XVI век — особенно в Италии и Франции — не знает смелых вольнодумцев и даже атеистов? А Жан Боден, автор антихристианской „Гептапломерос“, подпольной „библии для неверующих“ ближайших веков?»² Но тот же Боден в специальном сочинении против ведьм «*De Magorum Daemonomania*» (выдержало издания 1578, 1580, 1587, 1593, 1604 гг. и было переведено на французский, немецкий и другие языки, на которых также многократно переиздавалось), именуя автора «Молота ведьм» «многоумным инквизитом Шпренгером», утверждал: «Ни одна ведьма из миллиона не была бы обвинена и наказана, если бы к ней применялась обычная судебная процедура: подозрения являются достаточным оправданием для пытки, ибо слухи никогда не возникают на пустом месте»³. А когда ученик Агриппы Неттесгеймского, Вир, пытался выступить в защиту жертв охоты за ведьмами, Жан Боден обвинил его самого в сообщничестве и колдовстве. А ведь Боден — автор книг «Метод легкого изучения истории», «Шесть книг о республике» и «Гептапломерос» — был действительно одним из светлых умов своего времени⁴.

Особенный размах и «*Teufelsliteratur*», и процессы ведьм получили в Германии. Двести страниц убористого шрифта в восьмом томе «Истории немецкого народа» И. Янсена⁵ дают на этот счет потрясающий материал. Ограничимся лишь одним примером: известный юрист XVII в., цвет германской криминалистики, образованный Бенедикт Карпцов не только утвердил за свою жизнь 20 000 смертных приговоров ведьмам и колдунам, но и научно

¹ Сперанский Н. Ведьмы и ведовство. М., 1906. С. 166.

² Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 109.

³ Bodenius J. *De Magorum Daemonomania*. Straßburg, bei Vernhart Jobin, 1591.

⁴ Baudrillart H. J. Bodin et son temps: Tableau des théories politiques et des idées économiques à siècle. Paris, 1853; Bodin J. *Verhandlungen der internationalen Bodin Tagung in München*. 1973.

⁵ Janssen J. *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters*. Freiburg im Breisgau, 1894. Bd 8. S. 494—694.

обосновал необходимость применения пыток в этих процессах. «Карпцов был человеком строгого лютеранского духа. Он тридцать пять раз перечел всю Библию от доски до доски и ежемесячно бывал у причастия»¹. Однако как только речь заходила о ведьме или колдуне, он превращался из ученого-юриста в яростного инквизитора. И это не было его личной особенностью.

Таков был идейный климат Европы в момент, когда на сцену выступили первые деятели Просвещения. Просветители XVIII в. и их передовой отряд — рационалисты XVII в. писали на своих знаменах слова борьбы с «темным средневековьем». Этот лозунг имел отчасти тактический характер, отчасти же отражал возникающую историческую aberrацию: Ренессанс был явлением исключительно сложным, и это стало очевидно в эпоху барокко. Одними своими сторонами он подготавливал «век разума», другими вызвал к жизни бурные волны иррационализма и страха. Готовясь к своему торжеству, Разум часто надевал маску Мефистофеля. Ж. Делюмо с основанием отмечал, что «рождение нового времени в Западной Европе сопровождалось невероятным страхом перед дьяволом»². Прошли времена, когда церковь боролась с верой в колдовство, — теперь сомнение в существовании ведьм и их злокозненной деятельности стало столь же опасным, как и сомнение в бытии Бога. По наблюдениям того же Делюмо, «в катехизисе Канизуса имя Сатаны упоминается 67 раз, в то время как Иисуса лишь 63, а в „Молоте ведьм“ дьявол упоминается значительно чаще, чем Бог»³. Тот же исследователь приводит действительно разительный факт. Среди вопросов, с которыми при экзорцизме обращается священник к изгоняемому дьяволу, имеется и такой: «Сможем ли мы добиться от Господа нашего Иисуса, чтобы он тебя изгнал отсюда, дабы ты не мог никому причинять вреда?» Делюмо замечает: «Действительно парадоксально безмерное преувеличение власти злого духа: экзорцист смиренно обращается к нему за информацией относительно методов Господа»⁴.

Для рационалистов XVII в. и просветителей XVIII в. именно дьявол и вера в его могущество становились врагами первой степени. Бог, особенно томистский, — перводвижитель и первопричина — легко подвергался деистической интерпретации и вписывался не только в мир Декарта, но и в космогонию Ньютона и Вольтера. Иное дело дьявол. От веры в него пахло кострами, вспоминались инквизиция, фанатизм, суеверия, религиозная нетерпимость — все, что вызывало непримиримую ненависть воинов Разума.

Ситуация эта была прекрасно, и не только по книгам, известна Ломоносову. Деятельность Карпцова протекала в Саксонии, и Ломоносов, приехавший в саксонский город Фрейберг для учения, конечно, слышал о тысячах костров, еще недавно пылавших в этом королевстве. Саксония, однако, не была ни исключением, ни центром охоты на ведьм, и, странствуя по Германии, Ломоносов не мог не слышать отзвуков настроений, сотрясавших всю Европу

¹ *Janssen J. Geschichte des deutschen Volkes...* Bd 8.

² *Delumeau J. Peuren Occident XIV^c—XVIII^c siècles: Une cité assiégée.* P. 232.

³ *Ibid.* P. 243.

⁴ *Ibid.* P. 252.

несколько десятков лет перед этим, тем более что процессы ведьм продолжались в Германии и во время его пребывания там¹.

Возвращаясь, в свете всего сказанного, к «Оде, выбранной из Иова», следует, прежде всего, отметить одно упущенное комментаторами обстоятельство: работая над одой, Ломоносов обратился к той версии библейской традиции, которая была связана с западной, а не с русской культурой. Во время работы над Книгой Иова в руках Ломоносова была не славянская или греческая Библия, а Вульгата или лютеровский перевод на немецкий язык. Факт этот устанавливается тем, что упоминаемые в оде Ломоносова Бегемот и Левиафан в восточной традиции отсутствуют: и в греческом, и в славянском тексте Библии на их месте фигурируют «зверь» и «змий». Ни Острожская Библия 1581 г., ни имевшаяся в библиотеке Ломоносова Библия 1663 г.², ни вышедшие уже после «Оды, выбранной из Иова» «елизаветинские» Библии 1751, 1756, 1757 и 1759 гг., так же как и вся последующая традиция церковнославянских Библий вплоть до конца XIX в., ни Бегемота, ни Левиафана не упоминают, давая (с небольшими отличиями между острожским и «елизаветинскими» изданиями) следующий текст: «Но оубо се есть звѣр оубъ тебе, травѣ же аки волоче ясть. Се оубо есть крѣпость его на чресла его, сила же его на путь чрева его» (Иов 40:10—12). «Извлечеши ли змѣа ѿудицею, или дважииши дглавь ѿ ноздрѣхъ его...» (Иов 40:20)³. То, что «зверь» и «змий» в оде Ломоносова оказались замененными не известными русскому носителю православной традиции «Бегемотом» и «Левиафаном» (читателю середины XVIII в. это не могло не броситься в глаза), свидетельствует не только о сознательном обращении к западной библейской традиции, но и об ориентации на западноевропейскую культурную ситуацию. При этом Ломоносову, видимо, было важно, чтобы оба экзотических зверя были названы в его тексте этим необычным для русского слуха образом.

Дело в том, что по мере развития «культы сатаны» в XV—XVII вв. Книга Иова стала подвергаться специфической и неожиданной для нынешнего читателя интерпретации. В Библии, в частности в Ветхом завете, искали подтверждений демонологическим увлечениям времени. Найти их было не-

¹ Soldan's Geschichte der Hexenprozesse, neu bearbeitet von dr. Heinrich Hepppe. Bd 1—2. Stuttgart, 1980; Roskoff G. Geschichte des Teufels. Bd 2. Leipzig, 1869.

² Королев Г. М. Библиотека Ломоносова. М.; Л., 1961. С. 345. Книга устарела и не полна. Библия почему-то включена в раздел книг по красноречию, а так как приложен только авторский указатель, то отыскать ее практически невозможно. Ломоносов читал Библию на многих языках, используя ее, в частности, как текст для обучения языкам. Так, его интересовала Библия на ирландском, голландском, датском и шведском языках (см.: Лотман Ю. М. К вопросу о том, какими языками владел М. В. Ломоносов // XVIII век. М.; Л., 1958. Сб. 3. С. 462). В знакомстве Ломоносова с греческим текстом Библии, Вульгатой и лютеровским немецким ее переводом сомневаться не приходится.

³ Ср.:

Ecce, Behemoth, quem feci tecum...

Siehe, der Behemoth, den ich neben dir...

An extrahere poteris Leviathan hamo...

Kannst du den Leviathan ziehen mit dem Hamen...

легко, так как невротический сатанизм совершенно чужд Священному писанию. Тогда, в соответствии с традицией аллегорического истолкования Библии, начались поиски образов, которые можно было бы принять за метафоры дьявола. Иногда в этой функции выступал Голиаф¹. Однако наиболее часто использовалась Книга Иова. В упоминаемых там Левиафане и Бегемоте видели аллегорическое описание дьявола или собственные имена его демонов-служителей. Показательно, что в Книге Иова действительно упоминается дьявол: «придоша агтели Божіи предстати предъ Господемъ и діаволь приде посредь ихъ» (1:6), но образ этот был слишком бледен, и его затмили красочные фигуры Бегемота и Левиафана. Инстититорис и Шпренгер в «Молоте ведьм», проявив особый интерес к Книге Иова, утверждали: «Иов пострадал исключительно от дьявола без посредства колдуна или ведьмы. Ведь в то время ведьм еще не знали»². Здесь характерно утверждение, что ведьмы — совсем не исконное, вечное зло, а порождение новых, присущих именно данной эпохе ухищрений дьявола. Не менее показательно, что авторы, давшие классический канон инквизиторского образа ведьмы и дьявола, проходят безо всякого внимания мимо реально упоминаемого в Книге Иова дьявола и вместо этого характеризуют его стихами, относящимися к Бегемоту и Левиафану: «Сила бесов больше, чем всякая телесная сила». По этому поводу в Книге Иова (гл. 41) говорится: «Нет на земле подобного ему; он сотворен бесстрашным». Ученые-доминиканцы поясняли: «В Книге Иова (гл. 11) говорится о чешуе Левиафана, под которою подразумеваются члены дьявола». И далее: «Демон заносчивости называется Leviathan»³. Мальдонадо в «Трактате об ангелах и демонах» прямо описывает сатану выражениями, заимствованными из Книги Иова и характеризующими там Бегемота: «Зверь сильный и ужасный как по громадности своего тела, так и по жестокости его... сила его в почках его и мощь его в пупе живота его, он напрягает хвост свой как кедр, жилы его гениталий перекручены, кости его, как трубы, и хрящи его, как клинки железные»⁴. Агриппа Неттесгеймский в «Оккультной философии» (1533) в бинарной иерархии на шестой из семи ступеней помещает Бегемота и Левиафана, причем эти названия фигурируют как имена собственные демонов, подручных сатаны⁵. Такое отождествление делается общепризнанным. Коллен де Планси в своем «Dictionnaire infernal» подвел его итоги: «Бегемот — демон дурашливый (шутовской), глава демонов, влияющих хвостами (демонов-льстецов). Сила его в почках. Его царство — лакомства и удовольствия брюха». «Левиафан — адмирал ада, губернатор морских владений Вельзевула... он вселяется в бесноватых, в особенности в женщин

¹ Голиафа отождествляли с сатаной еще св. Августин и Беда Досточтимый. Напротив того, странствующие поэты-вольнодумцы XII в., голиарды, также отождествляя его с дьяволом, избрали Голиафа своим покровителем и родоначальником; см.: *Dobiache-Rojdes[t]vensky O. Les poésies de Goliards. Paris, 1931.*

² *Шпренгер Я., Инстититорис Г. Молот ведьм. М., 1992. С. 89.*

³ Там же. С. 107, 109.

⁴ *Maldonado. Traicté des anges et démons, trad. franç. de la Borie. Paris, 1605. P. 170a.*

⁵ *Agrippa Corn., conseiller et historiographe de l'empereur Charles V. La philosophie occulte. A la Haye, chez R. Chr. Alderts, 1727. P. 223.*

и путешествующих мужчин. Он их учит лгать и водить за нос людей. Он цепок, не отдает однажды захваченного и труден для экзорцизма»¹.

Итак, образная система «Оды, выбранной из Иова» обращена к западной идеологической ситуации. Однако есть все основания утверждать, что это не снижало, а повышало ее актуальность с точки зрения внутрирусских проблем середины XVIII в. Вместе с усилением культурных связей с Западом и проникновением в Россию веяний барокко появились тревожные признаки того, что одновременно в Россию будет перенесена атмосфера страха и культурного невротизма, разрешившаяся на Западе кострами инквизиции. Угроза эта не была надуманной.

В начале XVIII в. в Москве началось следствие по делу Григория Талицкого, учившего, что Петр I — антихрист и возвещавшего приход последних времен. Талицкий был подвергнут редкой и жесточайшей казни — копчению живым. Митрополит рязанский Стефан Яворский по распоряжению Петра опубликовал в 1703 г. обличительное сочинение против ереси Талицкого «Знамения пришествия антихристового и кончины века». Само написание книги было простым выполнением правительственного заказа (отношения между Петром и Стефаном Яворским в этот период были не просто лояльные, но вполне дружественные). Однако решение задания принадлежало рязанскому митрополиту и было знаменательным: весь ход рассуждения Яворский позаимствовал у испанского инквизитора Мальвенды. Полностью эти тенденции развернулись в главном сочинении Яворского — «Камень веры». Книга эта претендовала на то, чтобы дать в руки борцов с ересью такое оружие, какое Шпренгер и Инститорис дали борцам с ведьмами. Она содержала все основные положения теории инквизиционного судопроизводства. Прежде всего, утверждалось, что еретиков, по обличении, следует передавать в руки светских властей: «Еретики убо, понеже не суть церкви святые сынове, могут быти предани мирскому суду»². Далее на многих страницах развивается идея жестокой расправы с еретиками: «Еретиков достойно и праведно есть убивать», «сожещи»³. «Еретиков достойно и праведно есть анафеме предавати. Убо достойно есть и умершвлияти. Вящшее зло есть еже сатане предану быти, нежели всякие муки на теле претерпети»⁴. Прямо из арсенала инквизиторов-доминиканцев был заимствован аргумент: «Самем еретиком полезно есть умрети, и благодеяние тем бывает, егда убиваются. Елико бо множае живут, множае согрешают»⁵. Из того же арсенала заимствуется и методика схоластической диалектики. Стефан Яворский приводит «претыкание»: «Христос

¹ *Collin de Plancy J. A. S. Dictionnaire infernal. Bibliothèque marabout. Verviers (Belgique), 1973. P. 78.* Образ демона Беремота с его специфическими чертами «дурашливости» и чреволюбия прошел через всю демонологическую литературу, возродился потом у романтиков (например, в «Фаусте» Ф. М. Клингера) и в последний раз появился в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова.

² [Яворский С.] Камень веры: Православным церкви святые сыном на утверждение и духовное созидание. Претыкающимся же о камень претыкания соблазна на востание и исправление. М., 1749.

³ Там же. С. 1067, 1069.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 1071.

повелевает еретиков имети яко язычников, а не повелевает их жещи или убивать». На это «претыкание» дается изощренный ответ в духе Великого инквизитора Достоевского: «Отвещает: Христос zde не повелевает, обаче ниже запрещает. К сим же ниже разбойников, ни прелюбодеев, ни татей, ни инех законопреступников убивати Христос повеле есть. Обаче сия вся ныне праведным судом бывають»¹.

Яворский не ограничился теоретическими рассуждениями, — он выступил в качестве вдохновителя и практического организатора процесса Дмитрия Тверитинова и, несмотря на противодействие государственных инстанций, добился редкого в России приговора: сообщник Тверитинова Фома был сожжен в Москве как еретик.

В деятельности Яворского отчетливо чувствовалось католическое влияние. Не случайно монах Спасо-Каменского монастыря Варлаам говорил о нем: «Доведется де этому митрополиту голову отсечь или в срубе сжечь, что служит по латынски»². Однако огненная борьба с дьяволом, как мы видели, не менее активно владела умами протестантского мира. В 1689 г. в Москве по настоянию пасторов Немецкой слободы был сожжен Квириин Кульман. Через окно в Европу тянуло гарью.

При жизни Петра I «Камень веры» не мог быть напечатан. Однако в 1728 г. он был выпущен в свет неслышанным для той поры тиражом — 1200 экземпляров. Второе издание появилось в 1729-м, а уже в следующем, 1730 г. — третье. Кроме того, по рукам циркулировали списки этого огромного сочинения³. Наконец, в 1749 г. в Москве вышло еще одно издание. Эта беспрецедентная в условиях XVIII в. пропаганда идей костра и религиозной нетерпимости не могла не встревожить тех, кто стремился противопоставить страху — разум, а фанатизму — терпимость. Можно предположить, что именно издание «Камня веры» 1749 г. явилось толчком, оформившим замысел «Оды, выбранной из Иова».

Западная культура XVII в. создала не только атмосферу страха и нетерпимости, но и борцов с этой атмосферой. Выступивший на идейную арену отряд рационалистов направил свой основной удар против веры в дьявола как властелина мира. Спиноза, Декарт, Лейбниц создают образ мира, основанного на разуме и добре. В этом мире есть место Богу — математику и великому конструктору, но нет места дьяволу. Вольтер на следующем этапе развития общественной мысли мог сколько угодно смеяться над наивным оптимизмом таких построений, но в свое время они были единственным средством рассеять зловещую атмосферу страха и очистить закопченное кострами небо Европы. В этом смысле «Теодицея» Лейбница с подзаголовком «О том, что Бог добр» наносила сильнейший удар атмосфере охоты за ведьмами. Вряд ли является случайным совпадением, что «Теодицея» Лейбница появилась в 1716 г., а в 1720-е гг. в Пруссии последовало королевское

¹ [Яворский С.] Камень веры. С. 1073.

² Голикова Н. Б. Политические процессы при Петре I. М., 1957. С. 145.

³ Морев И. «Камень веры» митрополита Стефана Яворского, его место среди отечественных противопротестантских сочинений. СПб., 1904; Смиланская Е. Б. Ересь Д. Тверитинова и московское общество начала XVIII в. // Проблемы истории СССР. М., 1982. Вып. 12.

распоряжение о прекращении всех судов над ведьмами (в католической Германии они еще продолжались).

«Ода, выбранная из Иова» — своеобразная теодицея. Она рисует мир, в котором, прежде всего, нет места сатане. Бегемот и Левиафан, которым предшествующая культурная традиция присвоила облики демонов, вновь, как и в Ветхом завете, предстают лишь диковинными животными, самой своей необычностью доказывающими мощь творческого разума Бога. Но и Бог оды — воплощенное светлое начало разума и закономерной творческой воли. Он учредитель законов природы, нарушить которые хотел бы ропщущий человек. Бог проявляет себя через законы природы и сам им подчиняется. Это вполне соответствовало принципу Ломоносова-ученого: «*Minima miraculorum adscribenda non sunt*» (т. 1, с. 160)¹. Слово «чудо» сохраняется лишь для обозначения еще не познанных законов природы, удивительных для человека, но внутренне вполне закономерных:

Коль многи смертным неизвестны
Творит натура чудеса (т. 1, с. 204).

В подчиненном естественным и математическим законам мире господствует сформулированный Ломоносовым тезис: «*Omnia quae in natura sunt, sunt mathematicae certa et determinata*» (т. 1, с. 148)².

Идея мощи сатаны и даже самого его существования полностью исключалась, так же как исключались и случайность, хаотичность и все непредсказуемое. Зоологизация Бегемота и Левиафана, возвращение их из мира демонического в мир природный проявилось в одной детали. В библейском тексте образы Бегемота и Левиафана наделены выразительным признаком — напряженностью генитальных жил. В латинском тексте: «*Nervi testicularum ejus perplexi sunt*», в немецком: «*Die Adern seiner Scham starren wie ein Ast*»³.

У Ломоносова этот оттенок полностью снят:

Возри в леса на Бегемота,
Что мною сотворен с тобой;
Колючий терн его охота
Безвредно попирает ногой.
Как верьви, сплетены в нем жилы.
Отведай ты своей с ним силы!
В нем ребра, как литая медь... (т. 8, с. 390)

Дело тут, конечно, не в соображениях приличий — библейский текст служил в этом отношении достаточным оправданием. Сыграло, видимо, роль другое: именно это место было основанием для включения текста в психоз охоты за ведьмами. Вся литература этого рода, допросы в застенках, процедура экзорцизма носили явный отпечаток повышенной сексуальности.

¹ «Малейшего не должно приписывать чуду» (лат.).

² «Все, что есть в природе, математически точно и детерминированно» (лат.).

³ «Жилы его гениталий переплетены» (лат.); «Жилы его срама торчат, как сук» (нем.).

Дьяволу приписывалась неистощимая похоть, и обязательным действием ведьмы было плотское соитие с ним, чаще всего в образе животного. Прямую связь между интересующими нас стихами из Книги Иова и сексуальной силой дьявола установили Инститорис и Шпренгер, писавшие, что дьявола «сила заключается лишь в чреслах и в пупе. Смотри предпоследнюю кн. Иова. Это происходит потому, что дьявол лишь через излишество плоти господствует над людьми. У мужчин центр излишеств лежит в чреслах, т. к. оттуда выделяется семя. У женщин же семя выделяется из пупа»¹. То, что Ломоносов проявил осторожность в переводе этого места, говорит, по-видимому, о его прямом знакомстве с текстом «Молота ведьм». Учитывая распространенность этой книги, такое предположение следует считать вероятным.

«Оду, выбранную из Иова» нельзя рассматривать как изолированный факт, вне событий, составляющих ее историко-культурный контекст. Когда во второй половине 1750-х гг. в связи с полемикой вокруг «Гимна бороде» Ломоносова И. С. Барков писал:

Пронесся слух: хотят кого-то будто сжечь;
Но время то прошло, чтоб наше мясо печь², —

то слова эти звучали скорее надеждой, чем уверенностью. «Ода, выбранная из Иова» должна включаться, с одной стороны, в ряд научной и антиклерикально-сатирической поэзии Ломоносова, а с другой — в ряд произведений, направленных против страха перед властью сил зла над миром. Общая установка борьбы с инквизиционным духом требовала замены атмосферы страха и веры в могущество зла убеждением в неколебимой силе разумного и доброго начала. Ренессансное сомнение в силе и благодати Бога рикошетом возвысило сатану, а трагическое мировосприятие барокко превратило его в подлинного «князя мира сего». Век Разума необходимо было начать с оправдания добра, и Ломоносов заканчивает «Оду, выбранную из Иова» теодицеей — утверждением, что «Бог все на пользу нашу строит» (т. 8, с. 392).

Показательно, что в том же 1750 г. Тредиаковский начал работу над «Феоптией», также являющейся развернутой теодицеей. Все шесть «эпистол» этой обширной поэмы Тредиаковский посвятил доказательству бытия и благодати Бога как Высшего Разума и ни разу не упомянул дьявола и источников мирового зла. Но именно эта поэма оказалась «сумнительной» и подверглась фактическому запрещению со стороны церкви. В этот же круг проблем входит и популярность в русской поэзии тех лет А. Попа, и рогатки, которые ставила церковная цензура на пути опубликования Н. Поповским его перевода «Опыта о человеке» — произведения, идущего в русле того же оптимистического рационализма.

Однако гарью тянуло и из лесов Сибири и Русского Севера. Костры, сжигавшие ведьм в XVI—XVII вв., пылали по всей Европе — от Шотландии до Саксонии и от Испании до Швеции. Границы, разделявшие католическую и протестантскую Европу, для них не существовали. Однако граница, отде-

¹ Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. С. 100.

² Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 400.

ляющая Русскую землю от Запада, оказалась непроницаемой. Невротический страх перед ведьмами России был неизвестен, неизвестны были и инквизиционные их преследования. По эту сторону культурной границы пылали другие костры — костры самосожжений, гари старообрядцев.

Западный страх XVI—XVII вв. был предчувствием неотвратимости нового общественного порядка, который в массах народа осмыслился как порядок сатанинский. Психология русского старообрядчества была другой: страха — спутника неуверенности и ожидания — не было. Было ясно, что конец света уже наступил, антихрист уже родился, времени уже не существует. Костер был попыткой обезумевшего от страха мира спасти себя, найдя то злокозненное меньшинство, которое причиняет ему гибель. Самосожжение — средство спасти себя от влияния и соблазна уже погибшего мира. Идеи были глубоко различны, но дымом от костров одинаково тянуло и с Запада, и с Востока.

Это придавало позиции Ломоносова и других русских рационалистов особую остроту: попытка трансляции в Россию западной барочной культурной ситуации, влекущей за собой угрозу появления русской инквизиции, сливалась перед судом Разума с «непросвещенными» горями защитников старой веры. С точки зрения сознания, в основе которого лежала оппозиция: терпимость (просвещение) — фанатизм (варварство), разницы между костром, зажженным инквизитором, и гарью, организованной старообрядческим законоучителем, не было. Происходит война классификаций: Стефан Яворский и православные иерархи, враждебные петровским реформам, видят в Феофане Прокоповиче поборника «люторовой ереси». Прокопович обличает их за «дух папешный» и склонность к католическому стремлению поставить священство выше царства. С точки зрения старообрядцев, и те и другие едины в своем отпадении от древнего благочестия, в причастности миру антихриста. Наконец, с позиции рационалиста это всё — оттенки фанатизма и реально существует лишь борьба Разума с его врагами.

Поэтому Ломоносов отнюдь не только из тактических соображений в своих сатирах типа «Гимна бороде» не различал защитников синодального православия и старообрядчества. Это же позволило ему, отвечая Зубницкому или нанося удары Тресотинусу — ТрEDIAKовскому, в центр полемики выдвинуть вопрос о старообрядческих горях, казалось бы никакого отношения к делу не имеющий («Что за дым по глухим деревьям курится...»). Для Ломоносова это была та же линия, что и в «Оде, выбранной из Иова». Мощь Природы и насмешка Разума утверждали образ мира, в котором и дьявол, и его приспешники-фанатики — «нравом хуже беса» — бессильны «наше мясо печь».

Для того чтобы сокрушить барочное манихейство, необходима была «реабилитация добра». Создаваемый при этом простой и ясный мир («*Natura est simplicissima*»), — писал Ломоносов — т. 8, с. 134)¹ будет потом осмеян Вольтером, а эпоха романтизма воскресит культ демонизма. Однако предварительно его следовало убить. Ломоносов был с теми, кто уводил человека

¹ «Природа предельно проста» (лат.).

из расшатанного, внушающего ужас мира, отданного на произвол демонического безумия, в мир разумный и простой. Это давалось ценой упрощений, но только эти упрощения были способны освободить человека из-под власти Страх и его порождений: нетерпимости, фанатизма и жестокости. Дверь в век Просвещения была открыта.

1983

Радищев — поэт-переводчик

Вопрос о мастерстве Радищева-переводчика поэтических произведений не только не изучен, но и не поставлен в исследовательской литературе. Более того, не выявлен даже круг произведений, подлежащих изучению в этом плане, поскольку не проделана еще предварительная работа по выяснению того, какие из стихотворений Радищева являются переводами. Сообщению некоторых данных по этому вопросу и посвящена предлагаемая заметка.

Стихотворение Радищева «Молитва» представляет перевод отрывка «Pri-ère» — заключения известной антиклерикальной «Поэмы о естественном законе» («Poème sur la loi naturelle») Вольтера. Произведение это содержало настолько резкое осуждение церковного фанатизма, что Вольтер, как он сам указывал в предисловии, в течение трех лет не решался опубликовать его в печати. Поэма распространялась в списках. Напечатана она была почти одновременно с знаменитой «Поэмой на разрушение Лиссабона» в 1756 г.

Приводим заключение поэмы Вольтера:

O Dieu qu'on méconnaît! O Dieu que tout annonce!
Entends les derniers mots que ma bouche prononce!
Si je me suis trompé, c'est en cherchant ta loi:
Mon coeur peut s'égarer, mais il est plein de toi.
Je vois sans m'alarmer, l'éternité paraître;
Et je ne puis penser qu'un Dieu qui m'a fait naître,
Qu'un Dieu qui sur mes jours versa tant de bienfaits,
Quand mes jours sont éteints, me tourmente à jamais¹.

Антиклерикальные выступления Вольтера были хорошо известны Радищеву, который в «Путешествии из Петербурга в Москву» вспоминал о том, как «Вольтер кричал против суеверия до безголосицы».

¹ *Voltaire. Oeuvres complètes.* Paris, 1817. Т. 8. Р. 419.

В русской литературе XVIII в. известен другой не лишенный интереса случай перевода этого же произведения.

К 1793 г. относится предсмертное завещание ярославского дворянина Ивана Михайловича Опочинина, интересное как по выраженному в нем сочувствию крестьянам, так и по пронизывающему все произведение духу философского материализма, граничащего с полным атеизмом. «Смерть, — писал Опочинин, — есть не иное что, как прехождение из бытия в совершенное уничтожение. Мой ум довольно постигает, что человек имеет существование движением натуры, его животворящей; и сколь скоро рессоры в нем откажутся от своего действия, то он, верно, обращается в ничто. После смерти нет ничего!»

Свое завещание Опочинин заключил переводом «с французского диалекта» отрывка из вольтеровской поэмы. В переводе имеется известное расхождение с французским оригиналом, интересное тем, что оно почти дословно совпадает с текстом Радищева.

Во французском тексте:

O Dieu qu'on méconnait! O Dieu que tout annonce!
Entends les derniers mots que ma bouche prononce!

У Опочинина:

О боже, которого все твари возвещают...

У Радищева:

Тебя, что твари все повсюду возвещают...

Указанное совпадение, возможно, не случайно и свидетельствует о знакомстве ярославского переводчика с стихотворением Радищева¹.

Особый интерес представляет стихотворение «Журавли», неоднократно ставившееся исследователями в связь с биографическими обстоятельствами жизни Радищева. Стихотворение это — точный перевод произведения забытого немецкого поэта середины XVIII в. Эвальда Христиана фон Клейста (1715—1759) «Der gelähmte Kranich» (1757):

Der Herbst entlaubte schon den bunten Hain,
Und streut' aus kalter Luft Reif auf die Flur:
Als am Gestad' ein Heer von Kranichen
Zusammenkam, um in ein wirthbar Land,
Jenseit des Meers, zu ziehn. Ein Kranich, den
Des Jägers Pfeil am Fuß getroffen, saß
Allein, betrübt und stumm, und mehrte nicht
Das wilde Lustgeschrey der Schwärmenden,
Und war der laute Spott der frohen Schaar.

¹ Об И. М. Опочинине см.: *Трефолов Л. Н.* Предсмертное завещание русского атеиста // Исторический вестник. 1883. Янв. С. 224—226; *Сивков К.* Общественная мысль и общественное движение в России XVIII в. // Вопросы истории. 1946. № 5-6. С. 93.

Ich bin durch meine Schuld nicht lahm, dacht' er
 In sich gekehrt, ich half so viel, als ihr,
 Zum Wohl von unserm Staat. Mich trifft mit Recht
 Spott und Verachtung nicht. Nur Ach! wie wirts
 Mir auf der Reis'ergehn! Mir, dem der Schmerz
 Muth und Vermögen raubt zum weiten Flug'!
 Ich Unglückseliger! das Wasser wird
 Bald mein gewisses Grab. Warum erschöß
 Der Grausame mich nicht? — Indessen weht
 Der Gewogner Wind vom Land' ins Meer. Die Schaar
 Beginnt, geordnet, itzt die Reis' und eilt
 Mit schnellen Flügeln fort, und schreyt vor Lust.
 Der Kranke nur blieb weit zurück, und ruht'
 Auf Lotosblättern oft, womit die See
 Bestreuet war, und seufzt' vor Gram und Schmerz.
 Nach vielem Ruhn sah er das beßre Land,
 Den gü'tern Himmel, der ihn plötzlich heilt.
 Die Vorsicht leitet' ihn beglückt dahin;
 Und vielen Spöttern ward die Flut zum Grab'.
 «Ihr, die die schwere Hand des Unglücks drückt,
 Ihr Redlichen, die ihr, mit Harm erfüllt,
 Das Leben oft verwünscht, verzaget nicht,
 Und wagt die Reise durch das Leben nur!
 Jenseit des Ufers giebts ein besser Land;
 Gefilde voller Lust erwarten euch»¹

Установление оригинала произведения Радищева интересно во многих отношениях. Известна широкая осведомленность Радищева в немецкой литературе. Знаменательно, что в поле его зрения оказывались не только перворазрядные произведения, но и сравнительно мелкие явления литературной жизни Германии XVIII в. Так, например, он откликнулся на цензурные гонения, направленные против Векрлина², и был знаком с его «Серым чудовищем». Тем более вызывает недоумение отсутствие в произведениях Радищева упоминаний центральной фигуры в демократическом лагере немецкой литературы тех лет — Лессинга. Интерес к творчеству Э.-Х. Клейста в этом смысле знаменателен — он прямо вводил Радищева в литературное окружение великого немецкого просветителя. Рано умерший Эвальд Христиан Клейст не был особенно выдающимся литератором, но его произведения отмечены определенной, хотя и не очень глубокой, печатью влияния просветительских идей. Э.-Х. Клейст был другом Лессинга. Именно ему были адресованы

¹ Цит. по: Ewald Christian von Kleist's sämtliche Werke <...> herausgegeben von Wilhelm Körte. Zweiter Theil. Berlin, 1803. S. 55—57. М. А. Арзуманова обратила мое внимание на то, что в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1794. Ч. 1. № 1. С. 91—93) помещена прозаическая басня «Подстрелянный журавль» с указанием: пер. с франц. Д. Арсеньева. На самом деле оно является переводом цитируемого стихотворения Клейста.

² См.: Рейман П. Основные течения в немецкой литературе. 1750—1848 / Пер. с нем. О. Н. Михеевой. М., 1959. С. 80—84.

«Литературные письма». Радищев — читатель и переводчик Э.-Х. Клейста, конечно, был хорошо знаком и с творчеством Лессинга.

Стихотворение «Журавли» интересно еще в одном отношении — оно перекликается с концовкой пушкинских «Цыган»¹. Такое сопоставление вполне правомерно, ибо нет никаких сомнений в том, что собрание сочинений Радищева 1807—1811 гг. было Пушкину известно. Однако незадолго до написания «Цыган» был выполнен и опубликован другой перевод этого же стихотворения. Он мог привлечь внимание Пушкина уже потому, что переводчиком был А. Д. Илличевский — лицейский друг Пушкина. Вообще творчество Э.-Х. Клейста интересовало лицейстов. Илличевский в ученические годы перевел две его идиллии — «Ирин» и «Цефиз»². Знаком с творчеством Клейста был и Кюхельбекер, писавший позже в крепости, что поэты XIX в. выше «Попа и Аддисона, Вольтера и Делиля, Виланда, Клейста, Бодмера»³.

Говоря о радищевских стихотворных переводах, необходимо остановиться и на так называемых «Сафических строфах».

Стихотворение это — вольный перевод 15-го эпода Горация. Радищев воспользовался лишь темой измены и начальными стихами:

Nox erat et caelo fulgebat luna sereno
Inter minora sidera,
Cum tu magnorum numen laesura deorum
In verba iurabas mea...

Ночь была прохладная, светло в небе,
Звезды блещут...
Ты клялась верною быть вовеки,
Мне богиню ночи дала порукой...

Однако дальше Радищев резко изменил развитие лирического сюжета. Он отказался и от угроз, которые Гораций расточает Неэре, и от предостережений счастливому сопернику.

Среди латинских поэтов Гораций занимал в сознании русских поэтов XVIII в. особое место. Любовная лирика Горация привлекала внимание поэтов, стремившихся освободиться от канонизированных классицизмом поэтических форм. В борьбе за стиховое новаторство, освобождение от обязательной рифмы, подчинение ритмики содержанию Радищев обратился к античным размерам. Показательно, что он в этом случае не делал различия

¹ См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 321.

² Необходимо исправить одну ошибку. Н. А. Гастфрейнд, раскрывший причастность Илличевского к этим переводам (*Гастфрейнд Н.* Товарищи Пушкина по имп. Царскосельскому лицей. СПб., 1912. Т. 2. С. 149), отнес указание Илличевского: «подражание Клейсту» на счет известного драматурга-романтика Г. Клейста. Заметив, что Г. Клейст «среди романтиков его времени» «отличался свежестью и пластичностью своих произведений», Н. Гастфрейнд заключил, что Илличевского «влекло к немецким романтикам», и предположил здесь влияние Кюхельбекера. Все это — плод недоразумения. Илличевский переводил Э.-Х. Клейста, не имевшего к романтикам никакого отношения. Интерес к этому поэту Илличевский сохранил и после окончания лицея.

³ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 301.

между горацианской и сафической структурами строфы, выражая средствами последней тему, навеянную Горацием. Его интересовало не различие в системах античного стиха, а перенесение на почву русской лирики новой ритмической системы, рассматриваемой как нечто единое¹.

Но лирика Горация имела и другое лицо, привлекавшее русских поэтов XVIII в., — прославление простоты, скромной трудовой жизни, патриархальных нравов, при которых

Privatus illis census erat brevis,
Commune magnum...

(Carm. Lib. II, 15)

Не случайно наибольший отклик в русской поэзии XVIII — начала XIX в. получила знаменитая «Похвала сельской жизни» («Beatus ille, qui procul negotiis»). В письме к Воронцову Радищев вспоминал «прекрасную оду Горация „Beatus ille...“», добавляя: «которой я знаю только начало»². Последняя оговорка, видимо, имеет особый смысл. В традиции русской недворянской поэзии от Тредиаковского до Милонова ода Горация воспринималась как прославление свободной и трудовой жизни — идеала поэта, отрицающего современную ему действительность.

У Тредиаковского:

Плугом отчески поля орющий.

Особенно важна не находящая параллели у Горация характеристика земледельца, который является человеком

Дел от добрых токмо благородным,
Не от платья и не от гульни³.

У Милонова, в противоположность Горацию, подчеркнут личный труд:

И в отческих полях работает один⁴.

Зато ни у Тредиаковского, ни у Милонова нет фигурирующих у Горация рабов, присутствующих за столом:

Positisque vernas, ditis examen domus,
Circum renidentes Lares!

Упоминание *verna*, раба, родившегося и выросшего в доме, для Горация было признаком простого, патриархального быта. В русском переводе оно опускалось, ибо заставляло бы читателя воспринимать стихотворение как

¹ О Горации в России см.: Берков П. Н. Ранние русские переводчики Горация // Известия АН СССР. Отд. общ. наук. 1935. № 10. С. 1039—1056.

² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 3. С. 505.

³ Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 205—208.

⁴ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 522.

прославление жизни дворянина-помещика, а не идеального свободного земледельца. Вместо домашних рабов у Милонова

Малютки милые толпятся вокруг огня.

Истолкование оды Горация в духе патриархальной идиллии свободного труда земледельца, добывающего все собственным трудом, заставляло игнорировать последнее четверостишие Горация, в котором иронически снимался весь пафос стихотворения: ростовщик Альфий, восхваляя сельскую жизнь, отдает деньги в рост¹. Поэтому в русской поэзии XVIII — начала XIX в. заключительные стихи, как правило, не переводились. Видимо, не случайно и Радищев в своем сознании отделил текст стихотворения от его конца.

Однако в отношении Радищева к Горацию была и своя специфика. Гораций привлекал недворянских поэтов XVIII в. поэзией частной жизни, прославлением достоинства человека, вне зависимости от его положения в государстве. Вместе с тем поэзия «золотой посредственности» не удовлетворяла Радищева, особенно в сочетании с примирительным отношением к властям, и Гораций оставался для него «лизорук Меценатов». Называя его «льстецом наемным», Радищев писал:

О умы, умы изящны,
Та ли участь Мусс, чтоб славить,
Кто вам жизнь лишь не отъемлет,
Иль, оставя вам жизнь гнусну,
Даст еще кусок, омытой
В крови теплой граждан, братьев².

1962

¹ Именно эта ироническая концовка повлияла на истолкование оды Державинным.

² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 105.

Поэзия Карамзина

Есть писатели, чьи художественные создания для многих поколений остаются живыми, полными современности и обаяния. Имена этих писателей известны всем, а книги их многие века привлекают читателей. Однако культура — это не только определенное количество результатов, достижений, которыми пользуются все, а литература — не просто сумма гениальных произведений, выдержавших испытание временем. Живая культура — это движение, связывающее прошедшее с будущим, это, по выражению одного из поэтов XVIII в., радуга, которая

Половиной в древность наклонилась,
А другой в потомстве оперлась.

Великие произведения искусства — предмет наслаждения для читателей разных поколений — не появляются неожиданно. Они органически вырастают в потоке движения, в котором главную массу составляют писатели и книги, быстро забываемые потомками. Но без понимания роли и значения этих не гениальных, забытых писателей теряется живое восприятие искусства. Оно превращается в собрание шедевров, гениальных в отдельности, но не связанных между собой логикой культурного движения.

К числу литераторов, направлявших в свое время развитие культуры, но далеких от эстетических представлений современного читателя, принадлежит и Н. М. Карамзин. Даже образованный человек наших дней знает Карамзина только как автора чувствительной и архаичной «Бедной Лизы», а его «Историю государства Российского» помнит по нескольким пушкинским эпиграммам. Канонизированный гимназическими и школьными учебниками «мирный» образ Карамзина противоречит тому, что мы знаем об исторической судьбе его наследия. Он не объяснит нам, почему на протяжении многих лет, перейдя за грани жизни писателя, творчество его вызывало страстное поклонение и пылкое осуждение, любовь и ненависть.

Молодой Пушкин осыпает Карамзина эпиграммами, а в 1836 г. пишет: «Чистая, высокая слава Карамзина принадлежит России, и ни один писатель с истинным талантом <...> ни один истинно ученый человек, даже из бывших ему противниками, не отказал ему дани уважения глубокого и благодарности» (XII, 72).

Современники, боровшиеся за окончание «карамзинского периода», отчетливо видели его недостатки, так же как они видели недостатки дворянского периода литературы в целом. Но не следует забывать ни того, что дворянский период русской литературы дал ей Пушкина, Грибоедова и декабристов, ни того, что у истоков этого периода стоял Карамзин.

Впрочем, значение Карамзина шире и сравнительно узких рамок «карамзинского периода», и дворянской эпохи в литературе. Карамзину по праву принадлежит место в ряду лучших представителей русской интеллигенции XIX в. Историк европейской цивилизации не колеблясь поставит ее в ряд с такими вершинными общественными явлениями, как кружки философов XVIII в. во Франции и деятельность великих гуманистов эпохи Возрождения. Писатель-профессионал, один из первых в России имевший смелость сделать литературный труд источником существования, выше всего ставивший независимость собственного мнения, видевший в этой независимости гражданское служение, Карамзин заставил окружающих, вплоть до Александра I, уважать в себе не придворного историографа и действительного статского советника, а человека пера и мысли, чье мнение и слово не покупаются ни за какую цену. Именно поэтому Пушкин называл Карамзина одним «из великих наших сограждан» (XI, 167), а его политические оппоненты из числа декабристов — Н. И. Тургенев, М. Ф. Орлов и другие — питали к нему глубокое уважение.

Жизнь Николая Михайловича Карамзина (1766—1826) была небогата внешними событиями. Он родился в семье симбирского дворянина, учился грамоте у сельского дьячка, а потом был отдан в московский пансион Шадена. Затем наступила служба в гвардии. Здесь он познакомился с уже писавшим стихи И. И. Дмитриевым. В 1784 г. Карамзин вышел в отставку с незначительным чином поручика и уехал на родину. Встреча со старым знакомым их дома, масоном И. П. Тургеневым, резко переменяла ход его жизни: Карамзин переселился в Москву, вошел в круг сотрудников Н. И. Новикова, занялся литературной деятельностью. Четыре года, проведенных им в обществе московских масонов (1785—1789), оказались важнейшим периодом его творческого развития. Влияние нравственных идей и общественных убеждений Н. И. Новикова, философии А. М. Кутузова дополнялось широким знакомством с литературой европейского предромантизма. К этому же времени относятся первые выступления Карамзина в печати, среди которых следует отметить его сотрудничество (совместно с А. А. Петровым) в журнале «Детское чтение».

Разрыв с масонами и отъезд в 1789 г. за границу положил начало новому периоду жизни Карамзина. Путешествие молодого писателя по Германии, Швейцарии, Франции и Англии стало наиболее выдающимся событием в его жизни. Потратив год с небольшим на путешествие (в Петербург он вернулся осенью 1790 г.), Карамзин снова поселился в Москве и предался

чисто литературной деятельности. В 1791—1792 гг. он издавал «Московский журнал», в котором печатались «Письма русского путешественника», «Бедная Лиза» и другие повести, принесшие ему литературную славу. Находясь с 1792 г. на положении опального литератора, он издал, однако, в 1795 г. альманах «Аглая» (ки. 1—2), а с 1796 по 1799 г. — три поэтических сборника «Аониды». Стремление Карамзина к журнальной деятельности смогло реализоваться только после изменения цензурного режима, последовавшего за гибелью Павла и воцарением Александра I. В 1802—1803 гг. Карамзин издавал журнал «Вестник Европы». С 1803 г. до самой смерти он работал над «Историей государства Российского».

Если «внешняя» биография Карамзина небогата событиями и отличается спокойной размеренностью, столь часто вводившей в заблуждение как современников, так и исследователей, то его внутренняя жизнь как мыслителя и творца была исполнена напряжения и драматизма.

Мировоззрение Карамзина, переживавшее на протяжении его жизни существенную эволюцию, развивалось в сложном притяжении к двум идейно-теоретическим полюсам: утопизму и скептицизму — и в отталкивании от них.

Утопические учения мало привлекали внимание русских просветителей XVIII в. Это явление легко объяснимо. Русская просветительская мысль XVIII в. усматривала основное общественное зло в феодальной насилие над человеком. Возвращение человеческому индивиду всей полноты его естественной свободы должно, по мнению А. Н. Радищева, привести к созданию общества, гармонически сочетающего личные и общие интересы. Законы будущего общества возникнут *сами* из доброй природы человека. Радищев считал трудовую частную собственность незыблемой основой прав человека. Этике его был чужд аскетизм — она подразумевала гармонию полноправной личной и общественной жизни. Такое умонастроение могло питать интерес к жизни «естественных» племен, к борьбе за свободу личности и народа. Стать основой интереса к утопическим учениям оно не могло.

Русский утопизм XVIII в. возникал в той среде, которая, отрицая окружающие общественные отношения и боясь революции, жаждала мирного решения социальных конфликтов и вместе с тем искала средств от зла, порождаемого частной собственностью. Эта двойственная позиция была слабой и сильной одновременно. Она была лишена и боевого демократизма просветителей, и их оптимистических иллюзий. Это была позиция, характеризовавшая то направление в русском дворянском либерализме XVIII в., к которому принадлежали Н. Новиков и А. Кутузов.

Первые шаги Карамзина как мыслителя были связаны именно с этими общественными кругами. Нравственное воздействие Новикова и Кутузова на молодого Карамзина, видимо, было очень глубоким.

Устойчивый интерес к утопическим учениям Карамзин сохранил и после разрыва с масонами. Борьбу между влечением к утопическим проектам и скептическими сомнениями можно проследить во взглядах Карамзина на протяжении многих лет. Так, в мартовской книжке «Московского журнала» за 1791 г. он поместил обширную и весьма интересную рецензию на русский

перевод «Утопии» Томаса Мора. Карамзин считал, что «сия книга содержит описание идеальной <...> республики, подобной республике Платоновой», и тут же высказывал убеждение, что принципы ее «никогда не могут быть произведены в действо»¹.

Рецензия эта представляет для нас большой интерес. Во-первых, она свидетельствует, что для Карамзина мысль об идеальном обществе переплеталась с представлениями о республике Платона. Это было очень устойчивое представление. Позже, в 1794 г., характеризуя свое разочарование во французской революции, Карамзин писал:

Но время, опыт разрушают
Воздушный замок юных лет...
<...>
И вижу ясно, что с Платоном
Республик нам не учредить...
(«Послание к Дмитриеву»)²

В рецензии на «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции» он писал о «Платоновой республике мудрецов»: «Сия прекрасная мечта представлена в живой картине, и при конце ясно показано, что Платон сам чувствовал невозможность ее»³. А когда в 1796 — начале 1797 г. восшествие на престол Павла I вызвало временное возрождение карамзинского оптимизма, он писал А. И. Вяземскому: «Вы заблаговременно жалуете мне патент на право гражданства в будущей Утопии. Я без шутки занимаюсь иногда такими планами и, разгорячив свое воображение, заранее наслаждаюсь совершенством человеческого блаженства»⁴. Сообщая в этом письме о своих творческих планах, он писал, что «будет перекладывать в стихи *Кантону* Метафизику с Платоновой республикою»⁵.

Установление того, что республика для Карамзина — это «Платонова республика мудрецов», весьма существенно. В понятие идеальной республики Карамзин вкладывает платоновское понятие общественного порядка, дарующего всем блаженство ценой отказа от личной свободы. Это строй, основанный на государственной добродетели и диктаторской дисциплине. Управляющие республикой мудрецы строго регламентируют и личную жизнь граждан, и развитие искусств, самовластно отсекая все вредное государству. Такой идеал имел определенные черты общности с тем, что Карамзин мог услышать из уст масонских наставников своей молодости. Все это необходимо учитывать при осмыслении известных утверждений Карамзина, что он «республиканец в душе», или высказываний вроде: «Без высокой добродетели Республика стоять не может. Вот почему монархическое правление гораздо счастливее и надежнее: оно не требует от граждан чрезвычайностей и может возвышаться

¹ Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 3. С. 359.

² Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 137. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

³ Московский журнал. 1791. Ч. 3. С. 211.

⁴ Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. М., 1982. С. 254.

⁵ Там же.

на той степени нравственности, на которой республики падают»¹. Республика оставалась для Карамзина на протяжении всей его жизни идеалом, недостижимой, но пленительной мечтой. Но это не была ни вечевая республика — идеал Радищева, ни республика народного суверенитета французских демократов XVIII в., ни буржуазная парламентская республика «либералистов» начала XIX в. Это была республика-утопия платоновского типа, управляемая мудрецами и гарантированная от эксцессов личного бунтарства.

Вторая важная сторона социально-политических воззрений Карамзина состояла именно в *соединении* идей республики и утопии. Вопрос республиканского управления был для Карамзина не только политическим, но и социальным. Его идеал подразумевал устранение социальной основы для конфликтов. При этом и в данном случае отсутствие регламентации ему представлялось большим злом, чем излишняя регламентация, и крепостное право страшило его меньше, чем свобода частной собственности. Не случайно в том самом письме, в котором он обещал А. И. Вяземскому воспеть «*Каитову* Метафизику с Платоновою республикою», он призывал «читать Мабли». Интересно, что, как это следует из «Писем русского путешественника», Карамзин перечитывал Мабли в революционном Париже. Волновавший всю Европу в годы французской революции вопрос равенства не мог не привлечь внимание Карамзина, размышлявшего о республиканской утопии. Если до поездки за границу Карамзин склонен был оправдывать неравенство в духе экономического либерализма физиократов и Монтескье, видеть в имущественном неравенстве проявление естественной свободы человека, неравномерности его способностей, то в годы революции его все чаще начинают привлекать эгалитаристские идеалы. Однако интересна сама природа этого эгалитаризма: равенство мыслится Карамзиным как насильственное ограничение, накладываемое суровыми законами на эгоистическую экономику. В духе «платоновского» республиканизма он понимает равенство не как особый экономический порядок, а как подавление экономики нравственностью. Показательно в этом отношении описание Цюриха в «Письмах русского путешественника»: «Театр, балы, маскарады, клубы, великолепные обеды и ужины! Вы здесь неизвестны <...> Мудрые цюрихские законодатели знали, что роскошь бывает гробом вольности и добрых нравов, и постарались заградить ей вход в свою республику. Мужчины не могут здесь носить ни шелкового, ни бархатного платья, а женщины — ни бриллиантов, ни кружев; и даже в самую холодную зиму никто не смеет надеть шубы, для того что меха здесь очень дороги»². Равенство для Карамзина — законодательное запрещение пользоваться благами богатства: в Берне «дома почти все одинакие <...> в три этажа, и представляют глазам образ равенства в состоянии жителей, не так, как в иных больших городах Европы, где часто низкая хижина преклоняется к земле под тенью колоссальных палат»³. Влияние эгалитаризма Руссо чувствуется в песне, которую Карамзин влагает в уста цюрихского юноши.

¹ Вестник Европы. 1803. № 20. С. 319—320.

² Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 238—239.

³ Там же. С. 249—250.

В ней роскошь и искусство осуждаются как источники неравенства: «Мы все живем в союзе братском <...> Не знаем роскоши, которая свободных в рабов, в тиранов превращает. На что нам блеск искусств, когда Природа здесь сияет во всей своей красе — когда мы из груди ее прием блаженство и восторг?» (с. 90). В этом свете понятно, почему утопические попытки правительства Робеспьера обуздать эгоизм буржуазной экономики вызвали у Карамзина, как мы увидим в дальнейшем, сочувствие, а не осуждение.

Уяснение того, что республика для Карамзина была не только понятием политическим, но и социально-утопическим, а реальное наполнение этого утопизма было навеяно идеями Платона, многое раскрывает в позиции Карамзина. Оно объясняет отрицательное отношение писателя и к идее народоправства, и к деспотическому правлению. Напомним, что демократия и тиранья, по Платону, — наиболее одиозные формы государственного управления. Идеи, близкие к этим, Карамзин мог найти и у Монтескье, и у русских дворянских либералов типа Н. И. Панина или Д. И. Фонвизина. С этой точки зрения делается понятным устойчивое отрицание Карамзиным в 1780—1790-х гг. идеи деспотического управления. В 1787 г. Карамзин опубликовал перевод «Юлия Цезаря» Шекспира, содержащий резкие тираноборческие тирады. Так, в одном из монологов Брут упоминает «глубокое чувство издыхающей вольности и пагубное положение времен наших» — результат «тиранства»¹. А в 1797 г., в разгар павловского террора, он написал стихотворение «Тацит», в котором осуждал народ, разделенный на «убийц и жертв», но не имеющий героев. Не случайно П. А. Вяземский в дни суда над декабристами вспомнил это стихотворение Карамзина и увидел в нем оправдание «бедственной необходимости царубийства»: «Какой смысл этого стиха? На нем основываясь, заключаешь, что есть же мера долготерпению *народному*»².

Для правильного понимания общественно-политической позиции Карамзина нужно учитывать еще одну сторону вопроса. Мировоззрение Карамзина никогда, а в первый период в особенности, не было построено на какой-либо жестко-последовательной доктрине. В 1803 г. он писал, что в политике добродетельные люди «составляют то же, что эклектики в философии»³. Широко начитанный, Карамзин еще в самом начале своей литературной деятельности соединял весьма противоречивые вкусы: он зачитывался Лессингом и Лафатером, Клопштоком и Виландом, Кантом и Руссо, Вольтером и Бонне, Стерном и Дидро, Гердером и Кондильяком, Даламбером и Геллертом. Привязанность к широким знаниям, стремление понять все точки зрения оборачивались не только терпимостью, но и эклектизмом. В частности, наряду с охарактеризованными выше взглядами, Карамзину в начальный период его литературной деятельности был свойствен широкий и политически довольно неопределенный «культурный оптимизм», вера в спасительное влияние успехов культуры на человека и общество. Карамзин уповал на прогресс наук, на мирное улучшение нравов. Он верил в безболезненное осуществление

¹ Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира. М., 1787. С. 40.

² *Лотман Ю. М.* П. А. Вяземский и движение декабристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1960. Вып. 98. С. 133. (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 3).

³ Вестник Европы. 1803. № 9. С. 56.

идеалов братства и гуманности, пронизывавших литературу XVIII в. в целом. Вступая в противоречие с привлекавшим его симпатии идеалом суровой «республики добродетелей», Карамзин готов был славить XVIII в. за освобождение личности, успехи цивилизации, торговли, культуры. В письме «Мелодор к Филалету» Карамзин писал: «Кто более нашего славил преимущества осьмого-надесять века: свет философии, смягчение нравов, тонкость разума и чувства, размножение жизненных удовольствий, всеместное распространение духа общности, теснейшую и дружелюбнейшую связь народов, кротость Правлений и пр., и пр.? <...> Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества, и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозрения с деятельностью: что люди, уверясь нравственным образом в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, наслаждаться истинными благами жизни»¹.

Таковы были взгляды Карамзина, определившие его отношение к основным событиям 1790-х гг. К числу центральных среди них, бесспорно, принадлежала французская революция XVIII в. Отношение к ней Карамзина было значительно более сложным, чем это обычно представляется. Решение этой проблемы невозможно в пределах отвлеченных формулировок хотя бы потому, что осведомленность Карамзина в парижских событиях была основательной. Надо подчеркнуть, что политическая жизнь Франции революционных лет отнюдь не представляла перед Карамзиным как нерасчленимое целое. Следует напомнить, что наше определение слова «революция» очень далеко от того, которое употреблялось в XVIII в. В XVIII в. слово «революция» могло восприниматься как антитеза состоянию устойчивости, консерватизма (сохранения) или реакции (попятного движения). Именно потому, что со словом «революция» еще не связывалось понятие о революционной тактике, его можно было использовать как синоним понятия «резкая перемена». Именно такое понимание термина позволило Карамзину отделить в революции идею общественных перемен от тех реальных политических сил, которые ее осуществляли. Отношение Карамзина к этой идее было устойчиво положительным.

Прежде всего необходимо отметить, что такой существенный компонент революционных идеалов, как борьба с властью церкви и фанатичного духовенства, встречал со стороны Карамзина полную поддержку. Конечно, не случайно Карамзин прореферировал в «Московском журнале» такие постановки революционного парижского театра, как «Монастырские жертвы» («Les victimes cloïtress») и «Монастырская жестокость» («Le rigueur du cloître») Бретонна. С особенной остротой эта сторона воззрений Карамзина проявилась в рецензии на один из наиболее ярких спектаклей этого театра — пьесу М.-Ж. Шенья «Карл IX».

Карамзин воспринимал революцию как «соединение теории с практикою, умозрения с деятельностью», то есть как реализацию тех принципов равенства, братства и гуманности, которые провозгласили просветители XVIII в. Именно

¹ Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. С. 148—149.

поэтому он считал возможным в январском номере «Московского журнала» за 1792 г. рекомендовать русскому читателю как «важнейшие произведения французской литературы в прошедшем году»¹ такие яркие произведения революционной публицистики, как «Руины, или Размышления о революциях империй» К.-Ф. Вольнея и «О Руссо как одном из первых писателей революции» С. Мерсье. Сочувствие к новому возникающему во Франции обществу сквозило и в рецензии на антиаристократическую комедию Фабра д'Эглантина «Выздоровливающий от дворянства».

Однако революция не была простой инсценировкой идей просветителей XVIII в. Она с самого начала — и чем дальше, тем больше — раскрывалась перед современниками как историческая проверка и опровержение идей «философского века». Вера в господство разума, совершенствование человека и человечества, само представление просветителей о народе подверглись испытаниям. Та окраска революции, которую придавали ей санкюлоты, городской плебс Парижа, бурность, стихийность и размах народных выступлений были для Карамзина решительно неприемлемы. Они не связывались в его сознании с идеями XVIII в. Мысль о связи идей просветителей и революционной практики масс не укладывалась в сознании Карамзина. Но, внимательный наблюдатель современности, Карамзин различал во французских событиях не только тенденцию, восходящую к идеям XVIII в., и стихийную практическую деятельность масс. Он видел еще один существенный компонент событий: борьбу политических партий и группировок, деятельность революционных клубов, столкновение вождей. Отношение Карамзина к этой стороне революции также было далеко от того благонамеренного ужаса, который уже с 1790 г. официально считался в России единственно дозволенной реакцией.

Историк, который попытался бы реконструировать отношение Карамзина к этому вопросу, исходя из распространенного взгляда на писателя как на умеренного либерала с консервативной окраской, мог бы оказаться в затруднительном положении. Он должен был бы предположить сочувствие Карамзина революционным вождям первого периода и, естественно, умозаключить об отрицательном отношении его к вождям якобинского этапа. Это тем более было бы неудивительным, что даже Радищев относился к якобинскому периоду революции отнюдь не прямолинейно. Пушкин имел веские причины сказать о Радищеве: «Увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (XII, 34). Между тем реальный исторический материал дает иную и совершенно неожиданную картину. Явно сочувствуя революции в такой мере, в какой ее можно было воспринять как реализацию гуманных идей литературы XVIII в., Карамзин нигде не высказал никаких симпатий каким-либо политическим деятелям той эпохи. Более того, он отказывался вообще определять отношение к тому или иному современнику, исходя из его политических воззрений. В статье, опубликованной в 1797 г. на французском языке и предназначавшейся для европейского читателя, он писал:

¹ Московский журнал. 1792. Ч. 8. С. 150—151.

«Наш путешественник присутствовал в Национальной ассамблее во время пламенных споров, восхищался талантом Мирабо, отдавал должное красноречию его противника аббата Мори и смотрел на них, как на Ахилла и Гектора»¹. В соответствующем тексте «Писем русского путешественника», предназначенном для русского читателя (он смог появиться только в 1801 г.), Карамзин замаскировал явно звучащую во французской статье большую симпатию к Мирабо, чем к его реакционному противнику (русский текст гласит: «Мирабо и Мори вечно единоборствуют, как Ахиллес и Гектор»), но сохранил подчеркнутое равнодушие к политической сущности споров («Ни якобинцы, ни аристократы <...> не сделали мне никакого зла; я слышал споры и не спорил»). Это не случайно. Карамзин никогда не считал политическую борьбу выражением основных общественных споров, а политические взгляды — существенной стороной характеристики человека.

Вместе с тем совершенно неожиданным может показаться положительное отношение Карамзина к Робеспьеру. Можно было бы даже сомневаться в этом, если бы мы не располагали точными сведениями и от столь осведомленного современника, каким был многолетний собеседник Карамзина Н. И. Тургенев: «Робеспьер внушал ему благоговение. Друзья Карамзина рассказывали, что, получив известие о смерти грозного трибуна, он пролил слезы; под старость он продолжал говорить о нем с почтением, удивляясь его бескорыстию, серьезности и твердости его характера...»²

Для того чтобы понять отношение Карамзина к Робеспьеру, нужно иметь в виду, что отрицательное отношение писателя к насилию, исходящему от толпы, улицы, шире — народа, не распространялось на насилие вообще. В 1798 г., набрасывая план работы о Петре I, Карамзин писал: «Оправдание некоторых жестокостей. Всегдашнее мягкосердечие несовместно с великостью духа. *Les grands hommes ne voient que le tout* <великие люди видят только общее>. Но иногда и чувствительность торжествовала»³. Вряд ли мы ошибемся, предположив, что в правлении Робеспьера Карамзин усматривал опыт реализации социальной утопии, насильственного утверждения принудительной добродетели и равенства — того идеала платоновской республики, который и влек Карамзина, и казался ему несбыточной мечтой. Так сложилось то сочетание симпатии и скепсиса, которое определило отношение Карамзина к Робеспьеру.

Вряд ли от него укрылось и стремление правительства Робеспьера ввести народный натиск в берега якобинской политики. Между казнями, производимыми по решению правительства — а Робеспьер был его главой, — и по требованиям революционного народа для Карамзина пролегалла глубокая грань. В первых можно было усмотреть суровую необходимость, которую осуществляет пекущийся об общем благе государства гражданин-республиканец, вторые истолковывались как проявление анархии частных, антигосу-

¹ Карамзин Н. М. *Lettre au «Spectateur» sur la litterature russe* // Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 479. Напомним: о Мирабо Екатерина II говорила, что он «не единой, но многие висельницы достоин».

² Тургенев Н. Россия и русские. М., 1915. С. 342.

³ Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. С. 159.

дарственных и антиобщественных устремлений. Робеспьер и санкюлоты не сливались в сознании Карамзина. Кроме того, внимательный наблюдатель событий, он, конечно, понимал зависимость политики террора от народных требований, и в частности от восстания 31 мая — 2 июня 1793 г. и «плебейского натиска 4—5 сентября 1793 года»¹.

Отношение Карамзина к французским делам менялось, и в дальнейшем он охотно изображал дело так, будто именно насилие оттолкнуло его от революции:

Когда ж людей невинных кровью
Земля дымиться начала,
Мне свет казался адом зла...
Свободу я считал любовью!..

(«К Добродетели», с. 293)

Правда, в этом же стихотворении, писанном в 1802 г., Карамзин не захотел отрицать своих былых надежд на события в Париже:

Кто в век чудесный, чрезвычайный
Призраком не обманут был?

(Там же)

Но обращает на себя внимание, что среди разнообразных, часто противоположных высказываний Карамзина по этому вопросу мы не находим порицания Робеспьера. Более того, если внимательно присмотреться к тем критическим суждениям, в которых Карамзин начиная с 1793 г. осуждал события в Париже, то можно сделать любопытные наблюдения. Так, Карамзин написал в 1793 г. (опубликовано в 1794 г.) стихотворение «Песнь божеству», снабдив его примечанием: «Сочиненная на тот случай, когда безумец Дюмон сказал во французском Конвенте: „Нет Бога!“». Невнимательному глазу стихотворение это может показаться одним из обычных в ту пору выпадов против революции с позиций благонамеренности и религиозности. Однако следует вспомнить, что выступление Андре Дюмона — эбертиста и участника «движения дехристианизации» — в Конвенте было направлено против религиозной политики правительства Робеспьера, что ненависть Дюмона к Робеспьеру привела его через несколько месяцев (в то время, когда Карамзин печатал свое стихотворение против него) в ряды термидорианцев, среди которых он выделялся ненавистью к последователям Робеспьера. Само стихотворение — отнюдь не проповедь ортодоксального православия, а прославление философского деизма в духе Руссо, что в контексте полемики с врагом Робеспьера получает особый политический смысл.

В сознании Карамзина в годы революции борются две концепции.

Первая концепция заставляла Карамзина прославлять успехи промышленности, свободу торговли, видеть в игре экономических интересов залог свободы и цивилизации. Вторая — третировать экономическую свободу как

¹ Алексеев-Попов В. С., Баскин Ю. Я. Проблемы истории якобинской диктатуры в свете трудов В. И. Ленина // Из истории якобинской диктатуры. Одесса, 1962. С. 140—141.

анархию эгоизма и противопоставлять ей суровую нравственность «общего интереса». Обе — исключали интерес к политике в узком смысле этого слова.

Первый период революции раскрыл несбыточность надежд на успехи прогресса, гуманности и мирной свободы человека, второй — завершился крахом упований на утопическую республику добродетели, завоевываемую путем диктатуры. Кратковременные упования 1796 г. на то, что революция, избавившись от крайностей обоих периодов, сохранит основу своих завоеваний, сменились в годы Консульства и Империи пессимистическим убеждением в неспособности людей к свободе. Лучшим правителем Карамзин признал опирающегося на военную силу политика, который строит свои расчеты на пороках, а не на добродетелях людей.

Все это обусловило сложное восприятие Карамзиным французской революции. Оптимизм сменялся отчаянием и снова уступал место надеждам. Общее доброжелательное отношение, вера в быстроту и безболезненность перемен, происходящих в Париже, свойственная Карамзину в 1790—1791 гг., сменились отчаянием к лету 1793 г. Именно в эту пору им была дана та характеристика нравственных итогов XVIII в., про которую А. И. Герцен сказал: «Выстрадавшие строки, огненные и полные слез»¹. Не случайно эти слова Карамзина о том, что «осьмой-надесять век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки»², Герцен избрал, чтобы выразить свое трагическое разочарование в революции 1848 г. Однако в 1796—1797 гг. оптимистическая вера Карамзина в прогресс возродилась. Показательна цитированная выше французская статья. Говоря о том, что «французская нация прошла через все степени цивилизации, для того чтобы достичь вершины, на которой она ныне находится», Карамзин указывал на «быстрый полет нашего народа к той же цели» («vol rapide de notre peuple vers le même but»³). Конечно, было бы заблуждением предполагать, что Карамзин приветствовал приближение в России насильственной революции. Выступление народа он расценивал как «отклонение» от нормального развития революции, но ожидание благодетельных перемен (каких именно, Карамзин, видимо, сам представлял себе не очень ясно) отнюдь не было чуждо писателю в эти годы. И далее: «Французская революция — одно из тех событий, которые определяют судьбу людей на протяжении многих веков. Новая эпоха начинается, я ее вижу, но Руссо ее предвидел. Прочтите одно примечание в «Эмиле», и книга выпадет у Вас из рук»⁴. Я слышу рассуждения

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 12.

² Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. С. 149.

³ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 478.

⁴ Карамзин, видимо, имеет в виду примечание Руссо: «Я не считаю возможным, чтобы великие европейские монархии просуществовали еще долго: все они блистали, а блестящее состояние всегда канун упадка. Я имею и более специальные основания кроме этого правила, но их нет надобности приводить здесь, каждый видит их слишком ясно» (Emile ou de l'éducation par J.-J. Rousseau. Paris, 1844. P. 218). Интересно, что в цитате, на которую указывает Карамзин, говорится о гибели *всех* европейских монархий, а не только французской.

за и против, но я далек от того, чтобы подражать этим крикунам. Признаюсь, что мои мысли на этот счет недостаточно зрелы. События следуют одно за другим, как волны будущего моря, а уже хотят считать революцию оконченной. Нет! Нет! Мы увидим еще много удивительных вещей; крайнее волнение умов является предзнаменованием этого. Опускаю завесу»¹.

В эпоху Карамзина общие политические убеждения людей тесно переплелись с их отношением к внутренним вопросам русской жизни.

Карамзин приобрел к общественной деятельности в том социально-философском, утопическом и филантропистском кружке, который сложился в 1780-е гг. вокруг Н. И. Новикова и московской организации масонов. Близкая дружба с А. М. Кутузовым — человеком, которому Радищев посвятил свои основные произведения: «Житие Федора Васильевича Ушакова» и «Путешествие из Петербурга в Москву», — наложила глубокий отпечаток на формирующиеся взгляды писателя. Правда, и в эти годы Карамзин испытывал широкое воздействие идей просветителей XVIII в. Мистицизм, нравственный ригоризм, узкодидактический подход масонов к искусству оттолкнули Карамзина, и весной 1789 г. он отправился в путешествие по Европе в поисках не только новых дорожных впечатлений, но и собственного взгляда на окружающий его мир.

Нам уже известен общий характер воззрений Карамзина в 1790-е гг. Понятно, что молодой писатель, вступивший по возвращении в Россию на журнальное поприще, оказался в весьма сложных отношениях с официальным политическим курсом. Это сказалось и в краткости аннотаций книг Вольнея и Мерсье (подробный разбор оказался цензурно невозможным), и в том, что посвященные Парижу главы «Писем русского путешественника» не попали в журнальную публикацию и увидели свет лишь при Александре I — после двукратной смены царей и правительственных курсов. Однако запрещения, наложенные правительством Екатерины II в 1790-е гг. на определенные политические темы и идеи, не слишком волновали Карамзина: приступая в 1791 г. к изданию «Московского журнала», он и не думал касаться политической тематики. Его привлекала широкая деятельность независимого литератора, чуждающегося политики, но свободного в своих суждениях, близкого передовым направлениям европейской словесности и возглавляющего молодую литературу у себя на родине. Однако реализация и этого — политически весьма скромного — идеала в условиях режима, установившегося в екатерининской России 1790-х гг., оказалась невозможной. Карамзин был на дурном счету у правительства Екатерины II как выученик новиковского кружка, его пребывание в революционном Париже только прибавило оснований для подозрительности, а подчеркнутая независимость суждений «Московского журнала» еще больше настораживала власти. Конфликт обострился, видимо, в результате того, что, верный своему стремлению не сливаться с официальным курсом, Карамзин опубликовал в 1792 г. стихотворение «К

¹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 480.

Милости», в котором завуалированно призывал к помилованию Новикова и его соратников. Для того чтобы понять, как этот акт характеризует общую позицию Карамзина, нужно помнить, что, с одной стороны, он сам был под подозрением по новиковскому делу, а с другой — его личные дружеские связи с пострадавшими в эту пору сменились взаимным охлаждением. Известно, что в ближайшем окружении Новикова литературная деятельность Карамзина после его возвращения из-за границы вызывала насмешку и неприязнь.

Пушкин позже сказал об «Истории государства Российского», что она — «не только произведение великого писателя, но и подвиг честного человека» (XII, 57). Пушкин хорошо знал Карамзина и точно чувствовал сущность его писательской позиции. Взгляды Карамзина претерпевали в промежутке между французской революцией и восстанием декабристов существенные изменения. Однако подход к деятельности писателя как к «подвигу честного человека» оставался неизменным. Именно ему следовал Карамзин, публикуя стихотворение «К Милости». Карамзин разделял широко распространенные в XVIII в. представления о том, что единственной целью существования власти является польза подданных, народа, о том, что свобода — нравственная и политическая — неотъемлемое и природное благо человека. Но особенность личной позиции писателя состояла в том, что заявить об этих убеждениях он решился в такой момент, когда все тактические соображения, казалось, толкали его на то, чтобы промолчать. Стихотворение «К Милости» звучало очень смело. Карамзин заявлял Екатерине II, что крепость ее власти обусловлена соблюдением прав народа и каждого человека.

Спокойствие твоей державы
Ничто не может возмутить (с. 111) —

до тех пор, пока императрица будет соблюдать предписания политической нравственности, утвержденной прогрессивной философской мыслью XVIII в.:

Доколе права не забудешь,
С которым человек рожден;

Доколе гражданин довольный
Без страха может засыпать
И дети-подданные вольны
По мыслям жизнь располагать...
<...>

Доколе всем даешь свободу
И света не темнишь в умах;
Пока доверенность к народу
Видна во всех твоих делах... (с. 111)

Только до этих пор «трон век не потрясется». Не только содержание политической доктрины, развернутой Карамзиным, но сама обусловленность взаимных обязательств народа и власти общим благом звучала в России, после процессов Радищева и Новикова, в самый разгар французской рево-

людии, неслыханно смело. Стихотворение смогло быть опубликовано лишь с изменениями автоцензурного характера. Так, стихи:

Доколе права не забудешь,
С которым человек рожден... —

были заменены на:

Доколе пользоваться будешь
Ты правом матери одной...

А. А. Петров писал Карамзину 19 июля 1792 г.: «Пожалуйста, пришли стихи „К Милости“, как они сперва были написаны. Я не покажу их никому, если то нужно»¹.

Среди привлекательных для Карамзина идей XVIII в. следует отметить мысль о братском единении людей всего мира, которая истолковывалась как союз народов против разделяющих их невежества, суеверий и деспотизма. На этой почве вырастали идеи, вроде проектов «вечного мира» (В. Пенн, Б. Сен-Пьер, Ж.-Ж. Руссо, И. Бентам, В. Малиновский, А. Гудар), широко распространялись пацифистские настроения, возникали идеи общечеловеческого гражданства, пропагандировавшиеся в годы революции не только Анахарсисом Клооцем, но и, например, Вольнеем, которого Карамзин рекомендовал русским читателям. Эта идея для многих людей, сочувствовавших революции, в Италии, Германии или России была осуждением феодальных войн и оправданием войн, которые вела Французская республика. Эта сторона вопроса очень важна для Карамзина. В начале 1790-х гг. он, видимо, сочувствовал внешней политике Франции. В июле 1791 г. он помещает в «Московском журнале» пересказ-рецензию знаменитого тогда «Путешествия молодого Анахарсиса по Греции», в которой встречаются такие цитаты из романа: «Пример нации, предпочитающей смерть рабству, достоин внимания, и умолчать о нем невозможно», сопровождаемые кратким замечанием Карамзина: «Г. Бартелеми прав». Ясно, что подобные высказывания в дни, когда складывалась контрреволюционная коалиция, а газеты помещали только сообщения из Кобленца, не могли не звучать как сочувственный намек на борьбу революционной Франции. Одновременно Карамзин не уставал подчеркивать свой пацифизм. В июле 1790 г. в Лондоне он провозгласил тост за «вечный мир». В 1792 г. он опубликовал в «Московском журнале» «Разные отрывки. Из записок одного молодого Россианина», в которых идеи пацифизма выражены с наибольшей силой. В начале 1792 г. Карамзин использовал заключение мира с Турцией для того, чтобы выразить эти идеи в «Песни мира», написанной под очень сильным влиянием «Песни к радости» захваченного аналогичными настроениями Шиллера². Уже первый стих карамзинской «Песни мира»:

¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 511.

² См.: Neumann F. W. Karamzins Verhältnis zu Schiller // Zeitschrift für slavische Philologie. Leipzig, 1932. Bd 9.

Мир блаженный, чадо неба (с. 106) —

напоминал:

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium.

Однако особенно приближался Карамзин к Шиллеру, выражая идею братства народов:

Миллионы, веселитесь,
Миллионы, обнимитесь,
Как объемяет брата брат!
Лобызайтесь все стократ! (с. 106)

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Эти стихи Карамзина стоят у истока того любопытного направления в русской гражданской лирике конца XVIII — начала XIX в., которое связано с влиянием гимна «К радости» Шиллера и включает в себя «Славу» Мерзлякова, «Певца во стане русских воинов» Жуковского и ряд других стихотворений.

Политическое развитие Карамзина в 1790-е гг. не было прямолинейным. Надежды на постепенное возвышение человечества к будущей гармонии то оживали, то меркли. Под влиянием событий в Европе и России скептические настроения все больше брали верх. «Утопия», «Платонова республика мудрецов» остаются прекрасной мечтой, в осуществление которой Карамзин уже не верит. Когда после убийства Павла I Карамзин наконец смог опубликовать парижскую часть «Писем русского путешественника», неверие его в быстрый прогресс общества, осуществляемый путем преобразования политической системы, оформилось окончательно. Современные ему радикалы, считал он, — «новые республиканцы с порочными сердцами» — честолюбцы и преступники или добродетельные мечтатели, не понимающие суровых законов жизни. «Утопия»¹ будет всегда мечтою доброго сердца или может исполниться неприметным действием времени, посредством медленных, но верных, безопасных успехов разума, просвещения, добрых нравов.

В политических размышлениях Карамзина все более выдвигается антитеза: политик — мечтатель (благородный, но обреченный на провал, руководимый теориями, высокоэтическими побуждениями, но приводящий государство к гибели). К мечтателям Карамзин относил многих симпатичных ему деятелей XVIII в., таким он, вероятно, видел и Александра I. Этому образу противопоставлял образ политика-практика, чуждого любых мечтаний, даже циника, равнодушного к этической стороне истории. Он противопоставляет прекрас-

¹ Или «Царство счастья», сочинение Моруса. (Примеч. Н. М. Карамзина)

нодушию силу и добивается успеха¹. Этот образ все чаще связывается с именем консула Бонапарта.

Карамзин все больше начинает подчеркивать глубокую стихийность исторического процесса, который не познается и не управляется человеком. Человек может вызвать событие, но не способен предугадать его последствий. Ни добродетельный мечтатель, ни политический честолюбец не достигнут своих целей: «Революция — отверзтый гроб для добродетели — и самого злодейства». Такова была общественная позиция Карамзина в годы, на которые падает его высшая активность как поэта. В конце жизни он записал сентенцию, предсказывающую исторические взгляды Л. Н. Толстого эпохи «Войны и мира»: «Мы все как муха на возу: важничаем и в своей невинности считаем себя виновниками великих происшествий! — Велик тот, кто чувствует свое ничтожество — пред Богом!»²

Первый период деятельности Карамзина-поэта приходится на 1787—1788 гг., когда Карамзин находился под непосредственным воздействием идей новиковского кружка, особенно А. М. Кутузова. Если в общественной сфере масонские идеи раскрывались как утопические и филантропические, то в поэзии они характеризовались отрицательным отношением к рационалистическому искусству классицизма, вниманием к европейскому предромантическому движению. Французская литература привлекала гораздо меньше внимания А. М. Кутузова, чем английская и немецкая, большим знатоком которых он являлся. Кутузов требовал от поэзии психологизма, интереса к внутреннему миру человека. «Не наружность жителей, — писал он А. А. Плещееву, — не кавтаны и рединготы их, не дома, в которых они живут, не язык, которым они говорят, не горы, не море, не восходящее или заходящее солнце суть предмет нашего внимания, но человек и его свойства. Все жизненные вещи могут также быть употребляемы, но не иначе, как токмо пособия и средства»³. Психологизм в понимании Кутузова был неотделим от дидактического морализма. Познание себя — первый шаг к исправлению. Собственно художественные цели были для Кутузова всегда подчинены этическим. Его живо интересовала английская и немецкая эпическая поэзия от Дж. Мильтона до Ф.-Г. Клопштока, творчество которых он склонен был истолковывать как религиозно-моралистические аллегории.

Идеи эти оказали большое влияние на Карамзина, однако они не исчерпывали, даже на первых порах, его творческого кругозора, который складывался под влиянием очень широкого круга чтения. Вкусы начинающего писателя явно клонились к предромантизму. В этом отношении характерно стихотворение «Поэзия», написанное Карамзиным в 1787 г. Эпиграф из Клопштока и идея божественного происхождения поэзии восходят к литературным воззрениям московских масонов. Очень интересна историко-литературная иерархия этого стихотворения, демонстрирующая и антиклассицистичность позиции Карамзина, и его глубокое недовольство состоянием со-

¹ Антитеза эта чувствуется, например, в «Марфе Посаднице».

² Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. Спб., 1862. Ч. 1. С. 197.

³ Русский исторический журнал. 1917. Кн. 1/2. С. 134.

временной русской поэзии. Перечисление великих поэтов начинается с библейского Давида, затем идут Орфей, Гомер, Софокл, Еврипид, Бион, Феокрит и Мосх, Гораций, Овидий. Отсутствие в этом списке Вергилия, сочетание интереса к Гомеру и Феокриту и то, что история мировой поэзии начинается библейскими гимнами, — все это в высшей мере показательно. Но еще более интересно то, что далее Карамзин, пренебрегая общепринятой в XVIII в. шкалой литературных ценностей, демонстративно игнорирует всю французскую литературу, прямо переходя от древности к английской поэзии. «Британия есть мать поэтов величайших...» И здесь вперед выдвинуты те поэты, творчество которых возбуждало интерес европейских предромантиков. Оссидан, Шекспир, которого Карамзин ставит особенно высоко, Мильтон, Юнг, Томсон. Далее упоминаются «альпийский Теокрит» Геснер, Клопшток. Не менее показательно, что из русских поэтов Карамзин не включает в свой перечень никого. Здесь проявляется отличие его позиции от взглядов А. Кутузова. Карамзин исключил, исходя из представлений предромантической эстетики, всю одическую традицию ломоносовской школы, отношение к которой и у Кутузова, видимо, было сдержанным. Однако не были названы и Сумароков, и Державин, творчество которых в кружке Новикова ценилось очень высоко, а также чтимый в масонской среде и за ее пределами — признанный глава русской поэзии — Херасков. В стихах:

О россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла ночи мгла — уже Авроры свет
В <Москве> блестит, и скоро все народы
На север притекут светильник возжигать... —

(«Поэзия», с. 63)

чувствуется не только отрицательное отношение ко всей предшествующей русской поэзии, но и убеждение в том, что новый этап начнется с его, Карамзина, творчества. Это была нота, решительно неприемлемая для масонских наставников Карамзина, которые хотели видеть в поэте сурового моралиста, умудренного годами самонаблюдения. Карамзин, по их мнению, еще не обладал нравственным правом учить людей и, следовательно, мог выполнять литературные поручения наставников, но не становиться на путь самостоятельного творчества. Естественно, что начало самостоятельной деятельности Карамзина как прозаика, поэта и журналиста, деятельности, в которой сам он был склонен видеть переломный момент в развитии русской литературы, встречено было в масонских кругах крайне неодобрительно. «О Карамзине я истинно сердечно болезную, — писал Кутузов Трубецкому 2 апреля 1791 г., — и смотрю на него не иначе, как на человека, одержимого горячкою»¹.

Самостоятельное творчество Карамзина и как поэта, и как прозаика началось с 1789 г. — с момента его разрыва с кружком Новикова и московских масонов.

¹ Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII века. Пг., 1915. С. 106.

Несмотря на то, что пути эволюции прозы и поэзии Карамзина отличались, они имели общую внутреннюю логику и взаимодополняли друг друга в едином творческом развитии писателя. Понять Карамзина-прозаика, игнорируя Карамзина-поэта, нельзя.

Эстетическая позиция Карамзина в эти годы не отличалась монизмом. Интерес к окружающим жизненным явлениям, особенно к явлениям социального мира, повышенное внимание к человеку и его столкновениям с предрассудками, вера в просвещение шли в его творчестве от принципов просветительской эстетики, от масонского субъективизма — повышенный интерес к психологии, внутреннему миру человека, стремление рассматривать этот внутренний мир вне связи его с действительностью.

«Письма русского путешественника», первое крупное произведение Карамзина-писателя, характерно для начала его художественной эволюции. Исследователи, справедливо стремясь противопоставить метод «Писем русского путешественника» Карамзина и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, утверждали, что Карамзин в своем первом произведении чуждался изображения действительности. С этим едва ли можно согласиться. Упрек этот трудно отнести к писателю, утверждавшему: «Драма должна быть верным представлением общежития»¹. Однако понимание «общежития», которое следует изображать, и целей искусства у Карамзина было иным, чем у Радищева. В «Письмах русского путешественника» Карамзин не ставил своей целью показать читателю целый мир новых идей, привлекательность европейского просвещения. Цель его просветительная, но не революционная. Карамзин уделял также большое, хотя и не исключительное, внимание изображению психологии человека. В одной из рецензий 1791 г. он назвал писателя «сердценаблюдателем по профессии»². Эту роль «сердценаблюдателя» в наибольшей степени тогда выполняла поэзия. Поэт «сердце для глаз изображает» («Дарования»). Проза и поэзия Карамзина в это время, взаимодополняя друг друга, составляли как бы два полюса — повествовательный и лирический — единой творческой позиции писателя.

Карамзин творил в годы мощного поэтического подъема в России. Его современниками были Державин, Крылов и Жуковский. Многие из поэтов второго ряда — от Капниста и Муравьева до Гнедича и Дениса Давыдова — казалось, могли бы затмить неяркую поэтическую звезду Карамзина. Особенно невыгодным для славы Карамзина-поэта было то, что на протяжении всего его творческого пути с ним шел рука об руку его друг и одномышленник, поэт *par excellence* И. И. Дмитриев. И все же поэзия Карамзина выдержала это соседство, и Пушкин 4 ноября 1823 г. писал Вяземскому, что Дмитриев «стократ ниже стихотворца Карамзина» (XIII, 381). Место Карамзина в истории русской поэзии находится не в первом ряду, но оно твердо ей принадлежит. И причину этого следует видеть в том, что, не будучи способен соперничать с Державиным, Карамзин тем не менее нашел и сохранил на протяжении всего творческого пути неповторимость, своеобразие, отличавшее

¹ Московский журнал. 1791. Ч. 1. С. 234.

² Там же, Ч. 2. С. 85.

его не только от неподражаемого Державина, но и от, казалось бы, близких к «карамзинизму» Муравьева, Нелединского-Мелецкого, Дмитриева. Оригинальность пути, избранного Карамзиным-поэтом, позволила ему не только сохранить свою самобытность, но и повлиять на таких ярких поэтов, как Жуковский, Батюшков, Вяземский, Пушкин.

Своеобразие Карамзина-поэта, в самом общем виде, можно определить как неуклонное стремление к поэтической простоте, смелую прозаизацию стиха.

Если Карамзин-прозаик настойчиво «поэтизировал» свои повести, то Карамзин-поэт не менее упорно «прозаизировал» свои стихи. И в этом он шел гораздо дальше, чем Дмитриев или Нелединский-Мелецкий, нарочитая «простота» которых уже на современников производила впечатление кокетливого жеманства.

Карамзин вступил в литературу в разгар острой полемики о рифме. Критика поэтических канонов классицизма, поиски новых средств выразительности, обращение к народной поэзии, увлечение подлинной, а не подогнанной под нормы французских поэтов античностью заставили широкий круг европейских поэтов середины и конца XVIII в. заняться экспериментами в области белого стиха. В русской поэзии второй половины XVIII в. критика рифмы в первую очередь воспринималась как отказ от высокой одической поэзии, стремление пересмотреть утвердившиеся после Ломоносова нормы и правила стихосложения. С разных позиций употребление рифмы осуждали Тредиаковский, Радищев, Львов, Бобров. Дань безрифменному стиху отдали почти все поэты конца XVIII — начала XIX в. Позиция Карамзина в этом вопросе отличалась известным своеобразием.

Современники Карамзина обращались к белому стиху, стремясь подчеркнуть «важность», общественную значимость содержания, убежденные, что эпическая поэзия должна быть освобождена от внешних украшений и приближена к подлинным образцам античности. Введение безрифменной поэзии в поэму-сказку воспринималось как приближение к русской народной традиции. При всех отличиях в позиции, многочисленных противников рифмы в те годы сближало одно: отбрасывая ломоносовскую систему, они стремились поставить на ее место новый, уже оформившийся и эстетически вполне определившийся канон. Система Карамзина строилась иначе: она имела чисто негативный характер. Карамзин стремился не употреблять рифму, не употреблять метафору и весь арсенал тропов не только в духе «бряцающего» и «парящего» одического стиля Петрова, но и в духе державинской стилистики. Традиционным свойством поэзии считалось обращение к идеологически значимым, высоким темам (любовная лирика школы Сумарокова утверждала понятие о страсти, культуре чувства как высоких, следовательно, поэтических «материях»). Карамзин демонстративно отказывался от значительной тематики. Вопреки утвердившемуся взгляду на литературу как на долг и служение, Карамзин называл свои стихотворения «безделками», вызывая тем самым насмешки и нарекания не только эстетического, но и политического характера. Он стойко переносил упреки одних в недостаточном уважении к властям, а других — в недостаточном свободолобии. Было бы в высшей степени оши-

бочным видеть в этой позиции поэта, казалось бы, построенной из сплошных «отказов», в этом демонстративном сочинении «безделок» общественный индифферентизм, стремление заключить поэзию в тесные рамки салонной игры. Карамзин, как и большинство поэтов его времени, писал альбомные пустяки, но нельзя не заметить, что общественно значимые стихотворения, насыщенные социально-философской, а часто и прямо политической проблематикой, занимают в поэзии Карамзина большое место. Для того чтобы понять смысл и значение поэзии Карамзина, следует попытаться заставить себя перенестись в ту эпоху и воскресить восприятие поэзии русским читателем конца XVIII — начала XIX в. Художественная система Карамзина-поэта отличается своеобразной смелостью: Карамзин систематически употребляет средства, которые его современников поражали новизной, утраченной для читателя наших дней. Принято говорить, что Карамзин употреблял слова среднего слога. Это не совсем точно: слова высокого, среднего и низкого слога находились в поле стилиевой оппозиции «высокое (поэтическое) — низкое (непоэтическое)». Писал ли поэт высоким — одическим, низким — бурлескным или средним — элегическим слогом, он перемещался по шкале ценностей внутри этой оппозиции, но не отменял ее. Сама поэтическая смелость Державина, ломавшего эту шкалу стилей и соединявшего с дерзостью гения высокое и низкое, могла восприниматься лишь читателем, в сознание которого прочно вошло противопоставление высокого и низкого как поэтического и находящегося вне поэзии. Включение в поэзию комических «антипоэтизмов» В. Майковым или макароническая поэзия И. М. Долгорукова также бессильны были поколебать эту основную антитезу стиля, которая в сознании людей XVIII в. казалась неотъемлемой от поэзии. В этом смысле больше сделали не смелые по стилистическим диссонансам оды Державина, а его анакреонтика, близко соприкасавшаяся со стилем лирики Карамзина.

Карамзин не разрушал антитезу высокого и низкого в поэзии, а игнорировал ее; поэзия Карамзина вообще с нею не соотносилась. Но дело не только в этом: снимая оппозицию «высокое — низкое» как основу поэтического переживания, Карамзин добивал уже поверженного врага, находил средство ниспровергнуть в стилиевой фактуре лирики то, что в области общей теории литературы было уже развенчано усилиями эстетики Просвещения и подвергалось в те годы многочисленным атакам. Однако Карамзин стремился не только вывести поэзию за пределы этой оппозиции, но и поставить ее вообще вне системы заранее данных оппозиций и норм. Например, употребление белого стиха воспринималось читателем тех лет не только как разрушение привычных норм ломоносовского стиха. Соединяясь с каким-либо добавочным признаком, оно сигнализировало о принадлежности произведения к определенной традиции: белый стих в сочетании с гекзаметром включал произведение в эпическую традицию, в сочетании с сапфической и горацанской структурой — в ту разновидность поэзии, которая стремилась воссоздать дух античности, с четырехстопным хореем и дактилической клаузулой — в стилизацию под русскую народную поэзию. Каждая из этих систем (равно как и другие безрифменные жанры тех лет) была стилистически замкнутой, наличие одних признаков заставляло читателя ожидать появления

других. Так, для белого стиха с гораццианской строфической структурой были обязательными бытовые реалии из реквизита античной сельской жизни, аполлогия простоты и безыскусственности, этика «золотой середины». Писатель получал не только определенный круг образов и стилистических средств, но и тему, определенную модель мира, в которую он включал и себя, и своего читателя. Белый стих Карамзина не вводил читателя ни в какую из готовых стиховых систем. В дальнейшем, особенно под пером учеников Карамзина, его система закалилась, выхолостившись до полной поэтической условности, и нам, наблюдающим ее сквозь призму дальнейшего поэтического движения, крайне трудно восстановить впечатление, которое производили эти стихи на читателей той поры. В этом смысле еще более интересные наблюдения можно сделать, рассматривая не безрифмие, а рифму Карамзина. Карамзин имел смелость употреблять рифму, которая в поэзии XVIII в. традиционно считалась плохой, причем подчеркнуто избирал наиболее доступные, тривиальные рифмы. Белый стих в конце XVIII в. уже был введен в круг поэтических средств, но банальные рифмы были решительно запрещены: их употребляли только плохие поэты, не умеющие находить лучшие рифмы. Карамзин позволил себе их употребление:

Кто для сердца всех *страшнее?*
Кто на свете всех *милее?*
Знаю: милая *моя!*

«Кто же милая *твоя?*»
(«*Страпность любви, или Бессоница*»,
с. 124; курсив мой. — Ю. Л.)

Кто мог любить так *страстно*,
Как я любил *тебя?*
Но я вздыхал *напрасно*,
Томил, крушил *себя!*
(«*Прости*», с. 112; курсив мой. — Ю. Л.)

Рифмы типа «моя — твоя», «милее — страшнее», «тебя — себя», «одному — никому», «нее — ее» встречаются у Карамзина подчеркнуто часто. В традиционной для XVIII в. поэтической системе подобные рифмы могли рассматриваться лишь как свидетельство авторского неумения, низкого качества стиха. Однако, овладевая структурой карамзинской поэзии, читатель убеждался в преднамеренности подобной рифмовки. А это влекло за собой уничтожение всей старой системы оценок. «Небрежные» рифмы допускались в песне и романсе и поэтами, исторически предшествовавшими Карамзину (например, поэтами школы Хераскова). Но то, что там было признаком определенного (невысокого) типа поэзии, здесь становилось свойством поэзии вообще, и это коренным образом меняло дело; простота и небрежность, безыскусственность становились синонимами поэтического.

Карамзин чуждался картинности стиля, нарочито избегая метафор. Мы у него почти не найдем оригинальных, резко индивидуализированных эпи-

тетов, которыми так богат державинский стиль. На фоне поэзии Державина лирика Карамзина должна была производить впечатление обедненной. Но и здесь читатель легко убеждался, что эта нарочитая «бедность» входила в замысел автора, соответствовала его эстетическим требованиям. Но особенно полемически заостренным был самый предмет, который Карамзин избирал для своей поэзии, тем самым утверждая его как предмет поэтический.

Поэзия Карамзина вводит нас в новый и необычный мир. Привычные представления в нем смещены: все государственно значимое, обладающее властью, могуществом, освященное поэтической традицией, царственно красивое, безупречное — в нем лишено цены. Все обыкновенное, робкое, бледное — привлекательно и поэтично. Поэт повествует нам о своей любви. Но его возлюбленная не только не отличается умом, красотой или величиной — она робка, невзрачна.

...Она...

Ах! Ни мало не важна
И талантов за собою
Не имеет никаких;
Не блистает острою... (с. 124)

После такой характеристики читатель должен был бы подумать, что автор подводит его к антитезе ума и красоты. Недостаток «аполлонова огня» возлюбленная поэта, ожидает читатель, искупит привлекательностью своей внешности, но автор спешит его разуверить:

Не Венера красотой —
Так худа, бледна собою... (с. 125)

Возлюбленная поэта не лицом и фигурой привлекает его любовью:

...без жалости не можно
Бросить взора на нее (с. 125).

Читатель, убедившись в том, что возникшая в его сознании антитеза «ум — красота» представляет своеобразный «ложный ход» автора, отбрасывает ее и уверенно подставляет на ее место другую: «холодные ум и красота — глубина и живость чувства». Подобное противопоставление читатель уже встречал неоднократно в той антиклассицистической литературе, с которой Карамзин был живо связан, и тем увереннее готов был именно так истолковать авторский замысел стихотворения. На возможность подобной антитезы читателю намекали в уже прочитанном тексте такие характеристики, как: «...в невежестве своем / Всю ученость презирает...» и «...так эфирна и томна». За ними он легко угадывал противопоставление блестящих, величавых учености и красоты — бедному, робкому, но чувствительному и любящему сердцу. Однако и эта догадка оказывается ложной: возлюбленная поэта

Нежной, страстной не бывала...

<...>

...В милом сердце лед, не кровь! (с. 125)

Все заранее подготовленные читателем противопоставления сняты. Композиция, к которой он внутренне приготовился («таковы недостатки моей возлюбленной, но это несущественно, ибо такие-то ее достоинства для меня важнее»), отброшена: достоинств у возлюбленной нет вообще, и стихотворение не строится по принципу двучленной оппозиции. Недостатки не искупаются достоинствами, а сами достоинства являются. Поэт любит свою героиню за ее недостатки и не пытается сам рационалистически объяснить своего чувства: «Странно!.. я люблю ее!» Образ своей любви он находит в шекспировской Титании («Сон в летнюю ночь»), полюбившей ничтожного ткача Основу, наделенного вдобавок ослиной головой. Мир, в который вводит поэт читателя, с точки зрения рациональных норм, — «жалкий Бэблам». Поэт не приглашает отбросить старое объяснение для того, чтобы принять новое: он убежден в тщетности любых логических объяснений.

Не только возлюбленная поэта, но и весь окружающий его мир и он сам не умежаются в границах логических антитез. В 1792 г. Карамзин опубликовал стихотворение «Кладбище», в котором продемонстрировал возможность расказать об одном и том же с диаметрально противоположных точек зрения:

Один голос

Страшно в могиле, хладной и темной!

Ветры здесь воют, гробы трясутся,

Белые кости стучат.

Другой голос

Тихо в могиле, мягкой, покойной.

Ветры здесь веют; спящим прохладно;

Травки, цветочки растут (с. 114).

Этот разноликий мир, окружающий поэта, не есть, однако, царство абсолютного релятивизма. Он повернут своим хаотическим многообразием к миру рациональных норм. Однако сам для себя он не хаотичен. Не имея внутренней логики, он наделен гармонией. Поэтому при попытках рационального осмысления он предстает как абсурдный и неорганизованный, но, рассмотренный по своим собственным законам, он обнаруживает внутреннюю стройность. Этот мир, прежде всего, находится вне теорий и теоретического мышления. Это обычная жизнь, причем жизнь в тех ее проявлениях, которые не отмечены причастностью к истории, политике и государству. Как гармоническая, поэтически прекрасная предстает жизнь обычная, незаметная, жизнь сердца в ее обыденных, каждодневных проявлениях. Карамзин хорошо знал литературу «бури и натиска», но поэтический образ его лирики — не бурный гений. Это человек простых чувств, душевной ясности, чистосердечно признающийся в неяркости своего таланта:

Теперь брожу я в поле,
Грущу и плачу горько,
Почувствуя, как мало
Талантов я имею.

(«Анакреонтические стихи
А. А. Плетрову», с. 69—70)

Не зная, что есть слава,
Я славлю жребий свой.

(«Две песни», с. 147)

Это тем более интересно, что реальный Карамзин — начинающий литератор — совсем не походил на этот условный поэтический образ: он был весьма высокого мнения о своем литературном даровании и видел в себе человека, призванного реформировать русскую словесность. Как писал с раздражением М. И. Багрянский А. М. Кутузову в 1791 г. о Карамзине, «он себя считает первым русским писателем и хочет нас учить нашему родному языку, которого мы не знаем. Именно он раскроет нам эти скрытые сокровища»¹. Напомним, что сам Карамзин в стихотворении «Поэзия» связывал именно со своей деятельностью то, что в России «Поэзия начнет сиять».

«Простая жизнь» воспринималась как жизнь душевных переживаний, а не материальных забот. Герой освобожден от связей с гнетущим и противоречивым внешним миром. Это определило весь лексико-стилистический строй лирики Карамзина, которая соткана из подчеркнуто простых, обыденных слов и оборотов и одновременно чуждается предметно-вещественной лексики державинского типа. Это объяснялось глубокими причинами.

Державин уничтожил рационалистический дуализм «высокого» мира идей и «низменной» реальности, соединив понятия зримости, весомости вещественного мира с представлениями о поэзии и счастье. В сознании Карамзина мир снова разделился. Однако природа его дуализма совсем не походила на классицистическую. Поэт делил мир на внешний, вещественный, материальный, государственный — мир, отрицаемый им, царство дисгармонии и пороков, — и гармонический внутренний мир. По сравнению с радищевской позицией такая точка зрения могла казаться пассивной, но не следует забывать, что современники улавливали в ней протест против дворянской государственности, проповедь личной независимости и высокое представление о душевном достоинстве человека. На протяжении царствований Екатерины II и Павла I Карамзин слыл за подозрительного, недовольного и полуопального поэта.

Философской основой подобной позиции был сенсуализм в духе хорошо известного и одобряемого Карамзиным Кондильяка, двойственный по своей сути. С одной стороны, он соприкасался с философией Просвещения от Руссо до энциклопедистов, с другой — легко мог (за что критиковал Кондильяка Дидро) быть перетолкован в агностическом и субъективистском духе. Но сама эта двойственность была выражением не только слабости, но и силы:

¹ Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII века. С. 86.

от метафизической прямолинейности в решении гносеологических вопросов она подводила к осознанию сложности отношений мира субъекта и объекта. В этом смысле историческая случайность, благодаря которой первый европейский визит Карамзина был нанесен Канту, приобретает символический характер.

Карамзин в конце 1780-х — начале 1790-х гг. не отрицает существования внешнего мира и даже не берет под сомнение его познаваемости, однако достоинство человека для него определяется не местом в этом мире (тем более не богатством или общественным положением), а душевными качествами.

В отличие от штюрмерского или — позже — романтического идеалов, эти душевные качества ценятся не за величие, колоссальность, индивидуалистическую активность, а за человечность и простоту. Оценка личности имеет ярко выраженный этический характер. В этот период Карамзин верит в доброту человека и ценит эту доброту. Если в оценках внешнего мира подчеркивается их относительность, то критерии душевных переживаний носят безусловный характер и ярко окрашены в этические тона. В этом смысле мир внешний, государственный, противопоставляется внутреннему, личному не только как хаотический гармоническому, но и как безнравственный — нравственному.

Из сказанного легко можно было бы сделать вывод о том, что социальная позиция Карамзина носила антиобщественный, индивидуалистический характер, что поэт проповедовал пассивность и чужд был гражданственности. Это утверждение, однако, было бы в высшей мере неточно. Оно находилось бы в прямом противоречии с простыми фактами: на всем протяжении поэтического творчества Карамзина — от «Песни мира», «К Милости» и «Ответа моему приятелю» до «Оды на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому», «Тацита», «Гимна глупцам», «Песни воинов», «Освобожденной Европы» — стихотворения с откровенно общественным звучанием составляют опорную нить в лирике Карамзина. На наличие в поэтическом наследии Карамзина «гражданско-патриотических стихотворений» обратили внимание авторы вступительной статьи к вышедшим Избранным сочинениям писателя¹.

Однако общественная позиция Карамзина была своеобразна, и, не отметив этого, мы не поймем специфики и его гражданской лирики. Политика и гражданственность в сознании Карамзина разделялись. Первая воспринималась как связанная с хаотическим внешним миром, вторая касалась души человека. Путь к общественности лежит не через государственные институты, а через личную добродетель. Поэтому для Карамзина проповедь ухода от политической борьбы не означала отказа от гражданственности. Скорей наоборот: со своей точки зрения Карамзин склонен был смотреть на всякого политика как на политика — эгоиста и честолюбца, а античные гражданские добродетели находить в частном человеке, проникнутом заботой о своем ближнем.

Поэзию Карамзин считал проповедницей не политики, а общественности. О том, насколько плоско было бы на основании этого говорить об анти-

¹ См.: Берков П., Макогоненко Г. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 30.

народности позиции Карамзина, свидетельствует то, что в этих суждениях Карамзин опирался на Шиллера. Исследователи не отметили любопытный факт: осуждая действия революционной толпы в Париже, Карамзин в конце 1780-х — начале 1790-х гг. противопоставлял ей совсем не идеал покоя и неподвижности, не идеологов эмиграции, а героическую гражданственность поэзии Шиллера. Известие о взятии Бастилии заставило его читать не контрреволюционные памфлеты, а «Заговор Фиеско». И выводы, которые он сделал, сопоставляя французскую действительность и слова немецкого поэта, в высшей мере примечательны. Узнав о взятии Бастилии, Карамзин не пошел уже в тот день ни к кому — он отправился в библиотеку и принялся за чтение Шиллера: «Публичная библиотека в трех шагах от трактира. Вчера я брал из нее „Фиеско“, Шиллерову трагедию, и читал ее с великим удовольствием от первой страницы до последней. Едва ли не всего более тронул меня монолог Фиеска, когда он, уединясь в тихий час утра, размышляет, лучше ли ему остаться простым гражданином и за услуги, оказанные им отечеству, не требовать никакой награды, кроме любви своих сограждан, или воспользоваться обстоятельствами и присвоить себе верховную власть в республике. Я готов был упасть перед ним на колени и воскликнуть: „Избери первое!“»¹ Позже, в Париже, наблюдая события революции, Карамзин в обществе Вильгельма Вольцогена — школьного товарища Шиллера — провел много «приятных» вечеров, «читая привлекательные мечты» немецкого поэта. Это стремление воспринять французскую революцию «по Шиллеру», очень существенное для политической позиции Карамзина, определило и особенность стиля его гражданской поэзии: Карамзин в принципе отбрасывал противопоставление интимной и политической лирики. Обе разновидности поэзии говорят о человеке, о его душе и добродетели. Следовательно, для стилистического противопоставления их нет оснований. Это приводило к принципиальному отказу от архаизмов и «высокой» лексики. Наблюдение над общественно-политической поэзией Карамзина в 1789—1793 гг. позволяет сделать любопытные выводы. Карамзин решительно отказывается от традиционных форм политической лирики, от оды. Он подчеркивает, что власть не может стать предметом его поэзии и никакие личные злоключения, биографические обстоятельства не могут поколебать этого решения.

В 1793 г., когда положение Карамзина было весьма шатким и он «ходил под черной тучей», он написал «Ответ моему приятелю (видимо, И. И. Дмитриеву. — Ю. Л.), который хотел, чтобы я написал похвальную оду Великой Екатерине». Прикрывая свою позицию официальными комплиментами, Карамзин решительно отказывался прославлять императрицу.

Мне ли славить тихой лирой
 Ту, которая порфирой
 Скоро весь обнимет свет? (с. 126)

При этом гражданская тема не исключалась — исключалась лишь официальная ее трактовка. Не следует забывать, что незадолго до этого Карамзин

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 189.

создал стихотворение «К Милости». Отказываясь воспевать власть, он прославлял милосердие; отказываясь превращать музу в ходатая по своим делам, он не боялся использовать ее как заступника за других. Это было общественное выступление. Не облеченный никакими правами, кроме права поэзии, Карамзин публично возвысил свой голос, напоминая Екатерине II о человечности. Отрицая в теории любые программы, Карамзин превращал личную смелость и гражданственность в программу. Общественная позиция Карамзина питалась пафосом защиты человека от дворянского государства. Вместе с тем, однако, это делало ее не революционной, а лишь глубоко «партикулярной». Его отрицание дворянской государственности не переросло в политический протест — оно выливалось в протест против политики. Из формулы «права человека и гражданина» значимой для Карамзина была лишь первая часть.

В эстетическом отношении гражданская поэзия и интимная лирика Карамзина стилистически были однотипны. Они изображали внутренний мир человека. Характерно, что Карамзин в эти годы отстранился не только от тематики, но и от всей стилистической и строфической структуры оды. Но если для И. И. Дмитриева, автора сатиры на одописцев «Чужой толк», отказ от оды был одновременно и отрицанием общественно значимой поэзии, то Карамзин стоял на иной позиции. Создавая «Песнь мира», он обратился к шиллеровской форме гимна, утверждавшего единство личности поэта (корифея) и идеализированного народа (хора).

Противопоставление внешнего и внутреннего миров, сложная диалектика их отношений составляют идейную основу, на которую опирается гражданская лирика Карамзина этих лет.

Однако между грубым, вещественным внешним миром и нравственным миром человеческой души есть пограничная сфера — это искусство. Искусство — место соприкосновения враждебных миров субъективного и объективного, человека и вещи.

Эта двойственность искусства определяет и двойную природу поэтического стиля: чем поэт глубже погружается в субъект, в мир внутренних переживаний, тем безусловней, однозначнее его поэтический мир. Законами творчества становятся простота и правда. Сердечные переживания и добродетели вечны, понятны для всех и не допускают множественности точек зрения. Так, создавая балладу «Алина», Карамзин подчеркнул, что в ней нет никаких «украшений». Стихам, включенным в текст «Писем русского путешественника», предпослан разговор автора с дамой, сообщившей ему их сюжет: «Дайте мне слово описать это приключение в русских стихах. — Охотно, но позвольте немного украсить. — Нимало. Скажите только, что от меня слышали. — Это слишком просто. — Истина не требует украшений». Разговор этот имеет, конечно, принципиальный характер. Карамзин считает художественную простоту, «невыведанность» основой лирики. На этом строится и эстетика «отказов» — неупотребления привычных читателю художественных средств. На фоне читательского ожидания, очень активного, привыкшего к нормативной эстетике XVIII в., подобные «минус-приемы» (отказ от рифмы, отказ от метафор и т. п.) обладали высокой художественной

значимостью. Проиллюстрируем это одним примером: в 1792 г. Карамзин по просьбе «одной нежной матери» написал несколько эпитафий на могилу ее двухлетней дочери. Первая из них звучит так:

Небесная душа на небо возвратилась,
К источнику всего, в объятия Отца.
Пороком здесь она еще не омрачилась;
Невинностью своей пленяла все сердца (с. 112).

Эпитафия написана в традиционной манере четырехстишия с перекрестными рифмами. Столь же традиционной является и композиция: эпитафия распадается на две части с переплетающейся двойной группировкой стихов — первый и второй могут быть композиционно противопоставлены третьему и четвертому, но существует и другая структурная антитеза: первый и третий — второму и четвертому. Не менее традиционна та сложная игра слов, которая устанавливает отношение между тремя понятийными центрами стихотворения: небо — умершая — земля. Устанавливается связь первого и второго, поскольку душа умершей получает эпитет «небесная». Этим первый и второй смысловые центры отождествляются, родственность их подчеркивается и тем, что «источник всего» — «отец». Следовательно, приход души в его объятия — лишь «возвращение». С земным миром семантические связи строятся по прямо противоположному принципу: «здесь» — это царство «порока», но «небесная душа» им «не омрачилась». Композиция построена по всем правилам «остроумия» и должна производить на читателя впечатление глубокой продуманности. Когда Пушкин позже приветствовал «освобождение» поэзии «от итальянских *concetti* и от французских *Anti-thèses*» (XIII, 381), он выступал именно против таких принципов стихотворного построения. Но Карамзин не остановился на этом тексте эпитафии и предложил еще несколько вариантов.

В объятиях земли покойся, милый прах!
Небесная душа, ликуй на небесах! (с. 112)

Этот вариант, более лапидарный, упрощен лишь в сравнении с первым: взятый сам по себе, он вполне удовлетворяет требованиям полноты, которые предъявлялись ему законами жанра. Он «достроен до конца». Двустипшие для читателя, незнакомого с тем, что эпитафия первоначально представляла собой четырехстишие, было вполне завершенной и в данном случае «нормальной» формой. Завершенность подчеркивается парной рифмой. Что касается нарочитой продуманности композиции, то она даже стала более явной, поскольку антитеза первого и второго стихов приобрела обнаженный характер (земля и прах — небо и душа). Несмотря на краткость текста, он весь «построен»: отождествления «небесная душа — небо» и «прах — покойся» дополнены антитезами «покойся — ликуй», «прах — душа», «в объятиях земли — на небесах».

Однако Карамзин не прекратил экспериментов и предложил другие варианты текста:

Едва блеснула в ней небесная душа,
И к Солнцу солнцев всех поспешно возвратилась.

и

И на земле она, как ангел, улыбалась:
Что ж там, на небесах?

Подчеркнутым принципом построения этих двестишней является неполнота, незаконченность. Это впечатление поддерживается отсутствием рифмы: «душа» — «возвратилась» и разным типом клаузулы — мужской и женской. Во втором двестишней Карамзин разрушает и ритмический изометризм стихов. Стих «Что ж там, на небесах?» сознательно оборван. Любопытным примером нарочитого разрушения структуры является и следующее: в тексте 1792 г. находим характерную игру понятиями: «к Солнцу солнцев всех». Позднее Карамзин упростил текст, отказавшись от словесной игры:

И к Солнцу всех миров поспешно возвратилась...

И венцом всей этой сложной работы является последний текст:

Покойся, милый прах, до радостного утра! (с. 112)

Художественное восприятие этого моностиха подразумевает в читателе ясное чувство того, что перед ним в качестве законченного стихотворного произведения выступает отрывок, казалось бы лишенный всех внешних признаков поэзии, кроме ямбических стоп; основная единица поэтического текста — стих — здесь может сопоставляться с другими стихами лишь негативно. Даже заложенная в стихе сложная конструкция идей, из которой делалось бы ясно, что значат слова «утро», «покойся» в данном их употреблении, — вынесена за скобки. Она находится вне данного текста. Но поскольку в этом, лишенном почти всех признаков поэзии тексте читатель безошибочно чувствует поэзию, и очень высокую, автор тем самым утверждает мысль, что сущность поэзии вообще не в ее внешней структуре, что упрощение, обнажение текста поэтизирует его. Это отделяло лучшие лирические стихи Карамзина от салонной «простоты» поэзии Дмитриева, позволяя в нем видеть предшественника Жуковского. Идя по этому пути, Карамзин создал первые образцы русской лирической прозы и первое в русской поэзии стихотворение в прозе — посвящение ко второй книжке «Аглаи». Предшествующим опытом было создание песни цюрихского юноши, включенной в «Письма русского путешественника».

Но искусство не может отказаться и от изображения объекта, действительности, и вопрос этот неизменно волновал Карамзина. И как прозаик, и как поэт Карамзин неизменно обращался к изображению внешнего мира. Однако принципы художественного отображения действительности в его поэзии менялись.

«Письма русского путешественника», как и вся проза Карамзина этого периода, отмечены сильным влиянием эстетики Просвещения. Однако характерным для Карамзина было то, что, наряду с таким коренным вопросом, как отношение среды и человека в пределах изображаемого им мира, его всегда волновал вопрос отношения самого этого изображаемого мира к изображающему сознанию.

В течение первого периода творчества Карамзин решал антиномию объективного и субъективного следующим образом: предмет искусства во внешнем мире — то, что однотипно миру внутреннему. Изображая другого человека, писатель интересуется не материальными условиями его существования, а страстями, душевными переживаниями. Так возникали произведения типа баллад «Раиса» и «Алина». По отношению к нормам классицизма оба эти произведения осуществляли требование «простоты»: в них речь шла не о государственных страстях, а о чувствах разбединенных любовников или покинутой женщины. Однако характер разработки темы в них различен: первая ближе к штюмерскому варианту трактовки свободы чувства — изображаются колоссальные страсти на фоне бурного ночного пейзажа. Описание чувств героини имеет характер нарочитого преувеличения:

С ее открытой белой груди,
Язвимою ветвями дерев,
Текут ручьи кипящей крови
На зелень влажных земли.

(«Раиса», с. 102)

Тема безграничной свободы чувства, бросающего вызов религиозно-моральным нормам, найдет в дальнейшем развитие в романсе молодого человека из повести «Остров Борнгольм». «Законы», с которыми там сталкивается «сердце» героя, — это не политические законы и не деспотическая власть родителей, а нормы религии и морали. Но и они объявлены тираническими, поскольку ограничивают свободу, любовь и счастье человека.

В балладе «Алина» сюжет построен новеллистически, общий дух повествования приближается к «Бедной Лизе». Простота понимается здесь как бытовое правдоподобие. Одновременно нравственные нормы представляются чем-то безусловным и несомненным. Не случайно автор сообщает, что не украсил повествование ничем, кроме моральных рассуждений. Это убеждение в незыблемости морали как основы личности человека вообще было более свойственно Карамзину этих лет. Штюмерская антитеза «свобода — мораль» его привлекала гораздо меньше, чем руссоистская: «нравственность человеческого сердца — безнравственность общественных институтов». На этой основе вырастал и своеобразный интерес к проблеме народа. Народ не противопоставлялся личности: он вместе с ней включался в мир простоты, безыскусственности и нравственности, которому противопоставлялась искусственность и ложность социальных институтов. А так как социальные институты воспринимались еще и как начало материальное (богатство, неравенство, жизненные блага), то «народ» воспринимался как категория антиматериальная

(следовательно, не политическая, а этическая). Так создается тот идеал патриархального народа, который нарисован в «Письмах русского путешественника»: «Счастливые швейцары! Всякий ли день, всякий ли час благодарите вы небо за свое счастье, живучи в объятиях прелестной природы, под благодетельными законами братского союза, в простоте нравов и служа одному богу?»¹

Стремление воспроизвести наивность народной поэзии наложило отпечаток на перевод «Графа Гваринуса» — произведения, отмеченного тем увлечением фольклором, которое было характерно для передового европейского искусства конца XVIII в.

Однако вопрос проникновения поэта в мир действительности не всегда представлялся Карамзину столь простым и легким. По мере нарастания элементов субъективизма в мировоззрении писателя проблема эта начинала ему представляться все более сложной, но и теперь Карамзин не отказывался от этой задачи. Он лишь начал подчеркивать тот плюрализм возможных оценок, ту относительность, которая царит в мире действительности. Если мир этики — мир человеческого сердца — безусловен и однозначен, то мир жизни разнолик и изменчив. Но искусство не может отказаться от изображения жизни. Следовательно, в отличие от этики, искусство ведет нас в страну относительного, изменчивого, многоликого — в страну игры. Истину можно требовать от моралиста, но не от художника. В этот период поэзия Карамзина двойится: на одном полюсе по-прежнему проникнутое этическим пафосом изображение жизни сердца, на другом — артистическая игра, находящаяся вне этических оценок.

В поэзии Карамзина рядом с лирическим образом мудреца, который укрывается от зла, господствующего в мире, от суеты государственных дел в незаблемую крепость частной жизни, уединения, дружбы, природы, в мир безусловных этических ценностей («Послание к Дмитриеву»), появляется другой авторский идеал: художник-артист, изменчивый, как Протей, отражающий в многоликой поэзии многообразие жизни.

Ты хочешь, чтоб Поэт всегда одно лишь мыслил,
 Всегда одно лишь пел: безумный человек!
 Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
 Таков питомец муз и был и будет век.
 Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
 Она мягка, как воск, как зеркало ясна,
 И вся Природа в ней с оттенками видна.
 Нельзя ей для тебя *единою* казаться
 В *разнообразии* естественных чудес.

(«Протей, или Несогласия стихотворца», с. 242—243)

Сама по себе эта концепция не только не означала отказа от изображения объективного мира, а скорее подразумевала, что именно многообразие жизни составляет предмет поэзии:

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 214.

...что видит, то поет,
И, всем умея быть, всем быть перестает (с. 243).

Однако бесспорно, что элементы гносеологического релятивизма наложили на эти представления свою печать. Не случайно по мере нарастания субъективизма в мировоззрении Карамзина второй половины 1790-х гг. представление об искусстве-игре все более устойчиво связывалось с идеями плюрализма, относительности истины. Это привело к решительной перестройке всей художественной системы. Прежде всего изменилось отношение к сюжету. Из рассказа о «подлинных событиях» («Алина») или о нравах героической патриархальной старины («Граф Гваринос») он превратился в игру воображения. Мерой достоинства становится не истина, а фантазия:

Мудрец, который знал людей,
Сказал, что мир стоит обманом;
Мы все, мой друг, лжецы:
Простые люди, мудрецы;
Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, — в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

(«К бедному поэту», с. 195)

В этом же стихотворении впервые с такой прямотой прозвучало противопоставление «мечты и существенности» (Гоголь), которое позже станет одним из ведущих мотивов романтического искусства:

Мой друг! существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами... (с. 193)

В «Илье Муромце» — «богатырской сказке», которую начал Карамзин в 1794 г., отношение к сюжету иное, чем в «Графе Гвариносе». Карамзин обращается к русскому эпосу без желания проникнуть в его объективную художественную атмосферу. Поэзия — не истина, а игра:

Ложь, Неправда, призрак истины!
Будь теперь моей богинею... (с. 151)

Из этого вытекает антитеза: «трагическая и непостижимая жизнь — утешающее, иллюзорное искусство».

Ах! не всё нам реки слезные
Лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
В чародействе красных вымыслов!

(«Илья Муромец», с. 150)

Сомнения Карамзина в постижимости истины сопровождались в середине и второй половине 1790-х гг. призывами к уединению, уходу от «безумия» современников в мир частной жизни, покоя и искусства. Призыв этот окрашен в тона стоицизма и глубокого разочарования:

А мы, любя дышать свободно,
 Себе построим тихий кров
 За мрачной сению лесов,
 Куда бы злые и невежды
 Вовек дороги не нашли
 И где б, без страха и надежды,
 Мы в мире жить с собой могли,
 Гнушаться издали пороком...

(«Послание к Дмитриеву», с. 138)

Стихи эти неоднократно истолковывались исследователями, в частности и автором этих строк, как призыв к антиобщественному индивидуализму, как отказ писателя от социальной активности. В это представление следует ввести коррективы.

Перелом во взглядах Карамзина в эпоху якобинской диктатуры и последующие годы углубил отрицательное отношение писателя к политике, но не подорвал его веры в человека и его нравственное достоинство. Поэт хочет жить без «страха и надежды», уходит от «злых и невежд», но верит в добродетель и свободу и гнушается пороком. Все стихотворение пронизано этим этическим пафосом.

Герой гражданской лирики Карамзина 1793—1800 гг. стоит вне государства. Власть не может принести ему счастья. Карамзина привлекла надгробная надпись кордовского халифа Абдуррахмана III:

С престола я свергал сильнейших из царей;
 Полвека богом слыл, был счастлив — десять дней.

(«Эпитафия халифа Абдулраман», с. 128)

Однако поэт не стоит вне жизни людей, и его этические воззрения носят ярко выраженный общественный характер. Лирика этих лет создает идеал добродетельного стоика, не питающего надежд на личное счастье («Опытная Соломонова мудрость»), но проникнутого гордым чувством собственного достоинства и готового героически сопротивляться тирании. Субъективизм воззрений Карамзина не приводил его к примирению с деспотизмом. В мрачном 1795 г., когда политическая реакционность Екатерины II достигла апогея, он написал «Гектора и Андромеху» — апологию героя, идущего на смертный бой, а в 1797 г. ответил на деспотизм Павла I стихотворением «Тацит», о тираноборческом характере которого мы уже говорили.

Эволюция общественно-политической поэзии Карамзина на этом не закончилась. Совершенно неожиданно в творчестве уже зрелого поэта появляется ода в традиционном для этого жанра оформлении. И если на вторую половину 1790-х гг. приходится лишь одно стихотворение этого типа («Ода

на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому»), то в начале XIX в. он создает три обширные торжественные оды («Освобождение Европы») и написанную традиционным одическим десятистишием «Песнь воинов». Если прибавить, что общее количество поэтических произведений Карамзина в эти годы было очень невелико (менее двух десятков стихотворений, включая альбомные «безделки», надписи, двустихия и т. п.), то мы вынуждены будем заключить, что одическая поэзия в творчестве этих лет занимает ведущее место. Это тем более заметно, что столь характерных для него лирико-гражданственных стихотворений он в эти годы не создает. Все это выглядит довольно неожиданно и нуждается в объяснении.

Несомненной является связь между изменением жанрово-стилистической природы ведущих произведений лирики Карамзина в начале XIX в. и общей эволюцией воззрений писателя.

Конец XVIII в. был временем подведения итогов. Радищев с горечью писал, что «сокрушен корабль, надежды несущий». Многие передумать пришлось и Карамзину. Отличительной, бросающейся в глаза чертой позиции писателя в эти годы было изменение его отношения к политике. Из литератора, демонстративно чуждающегося государственности, борьбы партий, Карамзин превратился в политического журналиста, издателя «Вестника Европы», в котором литературные материалы подчеркнuto занимали второе место. Теперь он — теоретик государственности, приступающий к работе над «Историей государства Российского» и пишущий для правительства «записки» по вопросам общей государственной политики. С этим были связаны глубокие внутренние перемены. Вера в утопические идеалы долгое время поддерживала его надежду на близость спасительного перерождения людей и заставляла с упованием глядеть в будущее. Однако когда и эта вера начала меркнуть, Карамзин еще не полностью был захвачен пессимизмом: он все еще возлагал надежды на добрую природу человека, цивилизацию, улучшение нравов, отказываясь считать внешнее принуждение организующей силой человеческого общества. Именно в тот период, когда при Павле I государственное насилие стало открытым принципом управления, Карамзин противопоставлял ему веру во внутреннее достоинство человека вплоть до признания за отдельной личностью права на героическое сопротивление насилию.

Для людей XVIII в., с их невниманием к экономической стороне общественной жизни, французская революция закончилась совсем не свержением Робеспьера, — только единовластие Бонапарта, позже — императора Наполеона убедило современников в том, что период парижских Катонов и Брутов сменился временем Цезарей и Августов. Именно с этого момента революция начала восприниматься многими врагами старого порядка как неудачная и напрасная.

Карамзин принудил себя к трезвому отречению от всех утопий и всех надежд. Именно в это время Карамзин окончательно убеждается в злой природе человека («Моя исповедь») и, доводя эту идею до логического конца, приходит к выводу о необходимости политики — внешнего, насильственного управления людьми ради их же собственного блага. Если в начале 1790-х гг. он включил в «Письма русского путешественника» стихотворное описание

«чудовища, которое называется Политикою», то теперь политические вопросы живо интересуют его самого. При этом следует иметь в виду семантику слова «политика». Заимствуя для характеристики деятельности Ришелье стихи из «Генриады» Вольтера, Карамзин имел в виду именно государственную политику, деятельность правителя, основанную не на морали, а на «интересах». Теперь он признает только такую государственную деятельность. Идеалом его становится политик-практик, цинически включающий в свои расчеты и глупость, и злость людей, — Бонапарт, сильной рукой утихомиривающий море эгоистических страстей. Политика оправдывается не моралью, а силой и успехом. Отрицательное отношение сохраняется лишь к тому значению слова «политика», которое появилось после революции во Франции и означало политическую борьбу партий и общественных групп. В ней Карамзин видит лишь борьбу «эгоистических волей» и ухищрения личного себялюбия. Даже бескорыстные порывы благородных утопистов, вроде Марфы Посадницы, на деле способствуют лишь «интересам» «бояр корыстолюбивых».

Это определило и отрицательное отношение Карамзина к либеральным планам правительства Александра I, и его паническую боязнь столкновения России с Наполеоном, которая сквозит в «Записке о древней и новой России». Карамзин прозорливо предчувствовал неизбежность войны с Францией и, невысоко ставя государственные качества Александра I, очень этого боялся. Обаяние Наполеона означало для Карамзина поворот от XVIII в. — века систем и утопий — к эпохе политической реальности, освобожденной от иллюзий и фраз. В этом, как и в отношении к Наполеону, Карамзин был близок к настроениям Гёте в ту же эпоху.

Поворот к действительности приводил Карамзина к своеобразному «реализму» в политике, пониманию роли «интересов» в поступках людей.

«Аристократы, Демократы, Либералисты, Сервилисты! Кто из вас может похвалиться искренностию? Вы все Авгуры, и боитесь заглянуть в глаза друг другу, чтобы не умереть со смеху. Аристократы, Сервилисты хотят старого порядка: ибо он для них выгоден. Демократы, Либералисты хотят нового беспорядка: ибо надеются им воспользоваться для своих личных выгод <...> Речи и книги Аристократов убеждают Аристократов; а другие, смотря на их великолепие, скрежещут зубами, но молчат или не действуют, пока обузданы законом или силою: вот неоспоримое доказательство в пользу Аристократии: палица, а не книга! — Итак, сила выше всего? Да, всего, кроме Бога, дающего силу!»¹

Эта позиция подразумевала и неприятие либерализма, как правительственного, так и антиправительственного, и отрицание реакционного утопизма тех, кто хотел вернуть Европу к предреволюционному порядку. В этой позиции были зерна историзма, и не случайно она привела Карамзина к труду историка.

В этих условиях Карамзин обратился к политической лирике.

Это была уже не поэзия гражданских добродетелей, воспевающая благородство внутреннего мира человека. Карамзина привлекает внешняя по от-

¹ Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. Ч. 1. С. 194—195.

ношению к человеческой личности сила — государственная власть. Именно ее он, разочаровавшись в человеке, воспекает и поэтизирует. Это и приводит к тому, что гражданское лирическое стихотворение свободной формы замещается традиционной одой.

Обращение Карамзина к миру политики, внешнему по отношению к душе человека, изменило всю художественную систему. Рядом с торжественной одой появился другой, не менее чуждый для предшествующего творчества Карамзина жанр, — сатирическая басня («Филины и соловей, или Просвещение»). Однако, защищая идею сильной власти, Карамзин был далек от той мажорной веры в государственность, которая характеризовала, например, оды Ломоносова. Его политическая поэзия не свободна от скептической и пессимистической окраски. То, что представляется Карамзину прекрасным, он считает невозможным, а то, что возможно, рисуется ему отнюдь не в радужном свете.

Проповедь сильной власти была продиктована неверием в человека. Именно это скептическое отношение к добродетели — прекрасной, но зыбкой мечте — продиктовало ему стихотворение «К добродетели». Любопытно, что по форме оно представляет собой традиционную оду. Прежде Карамзин придал гражданственной поэзии структуру интимной лирики. Теперь он отливает лирические стихи в «государственные» формы. Но и политический порядок — антитеза внутреннему миру человека — не представляется Карамзину привлекательным. Он издает политический журнал, размышляет с трезвостью государственного деятеля и редким умением охватить в единой картине огромную сумму пестрых фактов о современной жизни Европы и России, дает советы царю, проповедует политический реализм и — не может преодолеть чувства, что политическая жизнь не касается самых коренных вопросов бытия человека. Не случайно рядом с программными политическими одами он пишет в 1802 г. в форме оды «Гимн глупцам». Политический организм создан глупцами. Государство может лишить счастья человека с умом и сердцем, осчастливить же оно может только дурака.

Глупцы Нерону не опасны:
Нерон не страшен и для них (с. 288).

Эти окрашенные горьким скепсисом стихи свидетельствуют, что Карамзин — автор политических од — отнюдь не превратился в восторженного одописца.

Карамзин скоро убедился, что идея государственной власти, циничного в своем практицизме политического расчета, не может стать для него ни общественным идеалом, ни источником поэтического вдохновения. В поисках положительного начала Карамзин обратился к иному истолкованию проблемы государственности. Государство начало привлекать его не как форма политической власти, а как вековая, стихийно сложившаяся структура национального организма. Разочаровавшись в философских системах, он обратился к исторической реальности народной жизни. Так родился замысел «Истории государства Российского». Не анализируя подробно политической концепции этого огромного по размеру и по значению произведения, отметим, что

историческая жизнь русской государственности таила в себе для Карамзина источник глубочайших поэтических эмоций. В этом смысле «История...» завершила сложную борьбу поэзии и прозы в творчестве писателя. Отказавшись от лирики и не найдя удовлетворения в одической поэзии, Карамзин обнаружил для себя источник поэтического вдохновения в том, чтобы слить свое «я» с русской историей, превратить свое повествование в огромную эпическую поэму в прозе. «Историю государства Российского» можно сопоставить с гнедичевским переводом «Илиады»: эти два колоссальных эпических труда, занявших многие годы жизни своих создателей, подводили итог литературе XVIII в., предпушкинской эпохе, впитав в себя огромное богатство дум, чувств, исторического и культурного опыта. «История государства Российского» в одинаковой мере венчает путь Карамзина-прозаика и Карамзина-поэта. Поэзия Карамзина неизменно развивалась в проекции на его прозу. «История государства Российского» в этом отношении — новый этап. Поэзия и проза перестали быть членами парной антитезы и слились в синтетическом единстве. Вместо поэзии, стремящейся к прозе, и прозы, которая сближается с поэзией, возник единый замысел грандиозной эпической поэмы в прозе. Не случайно Карамзин обратился к тому периоду русской литературы, который еще не знал ни понятия прозы, ни понятия поэзии в их современном значении, избрав древнерусское летописание не только как источник исторических материалов, но и в качестве образца для литературного подражания. Пушкин, называя Карамзина последним русским летописцем, имел в виду особую, очень характерную черту во взглядах и художественной позиции автора «Истории государства Российского». Усвоив отрицательное отношение к историко-политическому мышлению XVIII в. с его подходом к истории как к иллюстрации общественно-экономических, государственных и моральных доктрин, Карамзин нашел в летописи образец совершенно иной исторической прозы. Его идеалом стал летописец, созерцающий, но не философствующий, который произносит моральный суд над действиями людей, но не над историей, общий смысл которой остается недоступным человеку и оценке не подлежит. Карамзин увидел общее между отношением историка (и его образца — летописца) к своему материалу и эпического певца к исполняемому им произведению. Художник такого типа не является творцом в новейшем понимании. Он растворяет свою личность в воссоздаваемом им огромном полотне. Даже когда его субъективность проступает, она не похожа на лиризм поэта-романтика. Оценки — одобрение или гневное порицание — историк-летописец или эпический поэт выносят не от своего имени, а от лица традиции, обычая, веры, народа. Поэт отдает свой голос чему-то бесконечно более значительному, чем он сам.

Эта поэзия эпической стихийности захватила Карамзина, и он решил, что наиболее полное ее выражение он сможет осуществить в эпическом образном полотне, написанном как поэма в прозе. Сколь ни глубоко различие между воззрениями Карамзина и Гнедича, которые были скорей антагонистами, чем единомышленниками, в век легкой поэзии их замыслы получали определенное типологическое сходство. На них выростала та традиция русской эпической прозы — поэзии, которая усвоила поэзию патриархальности и

представление об истории как стихийном потоке, не имеющем понятных человеку целей, и позже была представлена «Тарасом Бульбой» Гоголя и «Войной и миром» Толстого.

Без «Историн государства Российского» нельзя понять смысл общего движения поэтического творчества Карамзина.

В последние годы жизни Карамзин уже не воспринимался современниками как поэт в привычном значении этого слова.

Поэтическая деятельность его затухала. Он писал стихи лишь «к случаю», для домашнего употребления. Русская поэзия 1800—1810-х гг., многими корнями уходящая в творчество Карамзина 1790-х гг., развивалась теперь без него.

Карамзин не создал поэтических произведений, художественное значение которых пережило бы его время. Более литератор, чем поэт, он весь был в своей эпохе. Поэзия его мало что говорит чувству современного читателя, но без нее нельзя понять ни поэзии Жуковского и Батюшкова, ни лирики молодого Пушкина.

Не создав выдающихся по художественной ценности стихотворений, Карамзин «очинил перья» последующим поэтам: именно в его творчестве были намечены те принципы лиризма, которые разрабатывались в дальнейшем Жуковским, те представления о высоком значении культуры языка для национальной культуры и об определяющем влиянии «легкой поэзии» на язык, которые свойственны были Батюшкову и «арзамасцам». Наконец, именно Карамзин поставил вопрос о соотношении лирического и эпического начал в поэзии, о создании баллады — и бытовой, и народно-поэтической, подготовив тем и баллады Жуковского, и в конечном итоге думы Рыльева, фактическое — конечно, не идейное — содержание которых черпалось также из творчества Карамзина, но уже не поэта, а историка.

Однако, понимая значение Карамзина как одного из родоначальников, стоящих у истоков русской поэзии начала XIX в. (подчеркивать эту сторону вопроса приходится потому, что значение Карамзина долгое время многими исследователями, в том числе и пишущим эти строки, преуменьшалось), не следует забывать, что само продолжение традиций Карамзина чаще всего протекало как их преодоление, борьба. И то, что борьба эта была напряженной, растянулась на многие годы и затронула самый широкий круг литераторов, — лучшее доказательство значительности наследия Карамзина в истории русской поэзии.

Кроме вопроса собственно художественного достоинства, при оценке лирики Карамзина необходимо иметь в виду и другое — роль его как стихотворца в истории русской образованности, в воспитании читательской аудитории. Культурное значение поэзии Карамзина, в частности роль ее в истории русского языка, трудно переоценить. Это значение Карамзина как цивилизатора живо ощущалось современниками, еще помнившими разницу между массовым дворянским читателем 1780-х и 1810-х гг.

Стихи Карамзина имели для современников еще одну грань, нами уже не воспринимаемую, — они связывались с личностью поэта, с его гражданской позицией. Карамзин был поэтом не только потому, что он писал стихи.

Поэтический дар его, может быть, даже с большей силой проявлялся в прозе, в умении находить поэтическое, превращать в поэзию сюжеты, которые до него никто не решался рассматривать с этой стороны — от любви крестьянской девушки Лизы до истории русской государственности. Именно то, что Карамзин в своей прозе был поэтом, и то, что он был в первую очередь прозаиком, позволило ему сделать такой вклад в историю русской поэзии.

Культ «безделок», салонные интонации, жеманство, старающееся прослыть простотой, романсная чувствительность сближают поэзию Карамзина с творчеством других поэтов его школы и его эпохи. Но смелый выход Карамзина за рамки литературных норм, поэтизация прозы и прозаизм поэзии предвещают литературные искания пушкинской эпохи.

1966

Поэзия 1790—1810-х годов

Русская литература конца XVIII — начала XIX в. — явление переходной эпохи. Не случайно при характеристике этого периода в трудах литературоведов чаще всего встречаются выражения «разрушался», «распадался», «складывался», «еще не сформировался», а соответствующие историко-литературные термины образуются с приставкой «пред» или «пре». «Распадался» классицизм, «разрушалась» просветительская вера в неизменность и доброту природы человека, «складывался» романтизм, «еще не сформировалась» дворянская революционность. «Предромантизм» (или «преромантизм»), «предреализм», а иногда еще «неоклассицизм» («постклассицизм») — такими терминами пользуются чаще всего для определения сущности литературной эволюции этого времени.

Такой взгляд не лишен оснований. Оценивая эпоху по ее итогам, мы выделяем в ней наиболее существенное — то, что стало ведущей тенденцией (или тенденциями) в последующие периоды. Однако при этом не следует забывать сложности исторических закономерностей: далеко не всегда реальностью в истории становится то, что было единственно возможным, — история закономерна, но не фатальна. Это приводит к тому, что в каждую эпоху имеются нереализованные возможности, тенденции, которые могли бы развиваться, хотя этого и не произошло. Кроме того, не все исторические посева прорастают с одинаковой скоростью — черты эпохи, которые представляются незначительными, если смотреть на нее с дистанции в два или три десятка лет, могут показаться историку определяющими через несколько столетий.

Все это приводит к тому, что взгляд на ту или иную переходную эпоху с точки зрения ее непосредственных исторических итогов может не только существенно расходиться с представлением современников, но значительно обеднять ее значение с точки зрения более широких исторических перспектив.

Сказанное в полной мере относится к интересующей нас эпохе. Если знакомиться с периодом конца XVIII — начала XIX в., и в особенности с

первым десятилетием нового столетия, по историям литературы, то создастся впечатление времени глухого и тусклого: Г. Державин уже пережил «золотой век» своего творчества, А. Радищев и Н. Карамзин уже выбыли из литературы, век Пушкина еще не наступил, да и В. Жуковский, К. Батюшков и И. Крылов еще не определили размера своего дарования и места в русской поэзии. Сочетание «уже не» и «еще не» становится основным признаком эпохи. Однако если погрузиться в чтение мемуаров, писем, журналов, перебрать сборники забытых поэтов и просто вспомнить, кто же вырос в русской культуре за эти годы, то впечатление сложится прямо противоположное: перед нами эпоха яркая, полная своеобразного обаяния и глубокого культурного смысла. Начало XIX в. оставило неизгладимый след в русской культуре, во многом определив пути ее дальнейшего развития. Значение этого времени еще и в другом. Юношество определяет последующие пути развития характера зрелого человека — вот в чем значимость этого возраста для человеческой жизни как исторического целого. Однако поэзия его — в том, что он еще содержит возможности, которым не суждено реализоваться; пути, по которым человек не пойдет, еще ему открыты, роковые ошибки — не совершены. В характере меньше определенности, но больше выбора. Он труднее втискивается в классификационные рамки, но зато внутренне богаче. Он — переход от детства к зрелости, сочетание «уже не» и «еще не».

Начало XIX в. было юностью русской культуры между эпохой Петра и 1917 г.

Именно поэтому на материале поэзии конца XVIII — начала XIX в. — времени, исторический и культурный аромат которого заключен в богатстве, неопределенности, незавершенности, — становится очевидной несостоятельность отождествления понятий «история литературы» и «история великих писателей». Не очень четкое понятие литературного «фона», так называемых второстепенных и третьестепенных поэтов, приобретает здесь особенное значение. Так возникает проблема «массовой поэзии» — литературного «фона» эпохи, служащего и контрастом, и резервом для «большой литературы». Именно на примере этой эпохи с особенной ясностью видно, что культура — не собрание шедевров, а живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы. Создавая картинную галерею, мы можем отобразить наиболее ценные полотна, а все остальное убрать. Но живая культура — организм, а не картинная галерея. В галерее греческих героев нет места Тирситу, но поэма Гомера без него невозможна. Культура — не клумба, а лес. Для того чтобы помнить это, полезно иногда читать забытых поэтов. Отрывая шедевры от их реального исторического контекста, мы убиваем их. Забывая литературный «фон» начала XIX в., мы убиваем Пушкина.

Таков смысл обращения к поэтам, творчество которых предлагается читателям.

Основные идеи, определявшие духовные искания литературы начала XIX в., — проблема личности и народность. Сами вопросы не были новыми — новым было их истолкование в эпоху между революциями XVIII в. и наполеоновскими войнами, дыхание которых уже ощущалось в воздухе.

XVIII в. не видел антагонизма между свободной, естественной личностью и народом. Гармонически развитый человек представлял в своем лице и индивида, и народ, и человечество. Движение к народу — это возвращение к естественности, доброте и красоте, которые скрыты в каждом человеке, это путешествие к природным основам своей собственной личности. С этой точки зрения преодоление разрыва между идеологически активной личностью и народом не могло казаться ни трудным, ни трагическим.

В новых условиях личность и народ стали восприниматься не как две стадии развития одной и той же сущности (безразлично, трактуется ли этот процесс как «просвещение» или «искажение»), а как два различных и противопоставленных начала. Трагическое напряжение между ними, попытки сближения, обличение — до ненависти, смирение — до религиозного преклонения станут основным содержанием духовной жизни России на многие десятилетия.

Проблема личности сохранила и в начале XIX столетия ряд основных признаков, присущих ей в системе Просвещения: свободолюбие, жажду гармонического развития, отождествление красоты и социальной нормы, героизм, чаще всего окрашивавшийся в тона античности. Новым было соединение пламенной жажды свободы, доходящей до патриотического экстаза, до мечтаний героического тираноубийства, с идеей моральной ответственности. Мысль о необходимости связать тактику с этикой, о перерождении героя, идущего к свободе морально запрещенными путями, и о трагической неизбежности этих путей, высказанная впервые Шиллером, обеспечила его юношеским драмам бурный успех у русской молодежи 1800-х гг.

Соединение свободолюбия и морального пафоса определило новое соотношение политической и интимной лирики. Элегия, любовная лирика, поэтический мир человеческой души, с одной стороны, и гражданственный пафос, с другой, перестали восприниматься как антагонисты. Внутренняя ценность человека, измеряемая богатством его душевного мира, определяет и жажду свободы. Элегическая и патриотическая поэзия у Андрея Тургенева, М. Милонова или Ф. Иванова взаимно дополняют друг друга, а не противостоят.

Не менее острым в поэзии начала XIX в. был вопрос о сущности народа, его прав и значения и морального долга свободолюбивой личности по отношению к угнетенной и страдающей массе. В соединении с требованием создания культуры, зиждущейся на национальной основе, это определяло контуры проблемы народности в спорах того времени.

Конец XVIII — начало XIX в. — время переоценки ценностей. В первую очередь переоценке подверглись общественно-философские идеалы предшествующего столетия. Бури французской революции, уроки террора и термидорианской реакции, упорство реакции и взрывы народного гнева в России — все это порождало идеи и представления, с точки зрения которых теории философов прошедшего века стали казаться наивно оптимистическими и головными, прямолинейно рационалистическими. Слова «философия» и «теория», недавно вызывавшие представления о высших культурных ценностях, зазвучали иронически. Книжной мудрости стали противопоставлять мудрость

жизненную, просвещению — народность. Крылов, вольнодумец и вольтерьянец в XVIII в., создал на рубеже столетий комедию «Трумф» («Подщипа»), в которой подверг беспощадному осмеянию *все* ценности дворянской культуры, все ее теоретические представления о высоком и прекрасном в искусстве и героическом в жизни, а заодно и самые основы того героико-теоретического мышления, без которого Просвещение XVIII в. было бы невозможно. Если просветители XVIII в. пользовались скепсисом как оружием против верований, завещанных «варварским» прошлым, то теперь он был повернут против них самих. Однако скептицизм как общественно-философское оружие слишком связан с психологией культурной элиты. Он не мог стать голосом жизни, путем к народности, и Крылов обращается к здравому смыслу каждодневного опыта, народному толку, вековой мудрости народных пословиц и лукавству простонародной речи. На место героизированного и идеализированного, возведенного до философской модели народа Радищева ставится реальный крестьянин. Его точку зрения, выраженную во фразеологизмах, неперево-димых оборотах народной речи, — практический здравый смысл, неизбежность религиозно-нравственных представлений, добродушное лукавство и жизненный консерватизм — Крылов выбирает в качестве *своей* точки зрения.

Однако смелость Крылова, поставившего на место идеала реальность, не нашла широкого круга последователей в современной ему поэзии (сам масштаб новаторства Крылова стал ясен значительно позже). Современникам, даже самым доброжелательным, скорее бросалась в глаза цена, которую Крылов заплатил за нее: став на народную точку зрения, Крылов сознательно сузил диапазон своего художественного мира. Он видел то, что было видно народу: 1812 г. мог стать темой его басен, но кинжал Занда или Лувеля, политические споры «между лафитом и клико» — то, что вдохновляло Пушкина, питало духовное горение декабристов, — нет. В. К. Кюхельбекер, признавая в Крылове учителя, указывал на ограниченность его тематики, а П. А. Вяземский в споре с Пушкиным отказывал Крылову в народности не только как карамзинист, ценитель изящества, но и как свободолобец, для которого идеал народа был неотделим от мысли о политической активности.

Большинство литературных деятелей начала XIX в. в борьбе с «теоретичностью» идеалов XVIII столетия противопоставляло им тоже теории, столь же «книжные» и «головные» в глазах последующих поколений, но казавшиеся в ту пору воплощением самой жизни.

После того как Андрей Тургенев в 1801 г. на заседании Дружеского литературного общества обвинил современную ему литературу в отсутствии народности, требование это стало повторяться разными критиками и с разных позиций. Дискуссия о народности литературы, в которой приняли участие А. Шишков, Г. Державин, С. Глинка, Андрей Тургенев, А. Мерзляков, Н. Гнедич, Я. Галинковский, которая определила появление столь различных произведений, как «Славенские вечера» В. Нарезного, «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» Радищева, баллады Жуковского и «народные песни» Мерзлякова, определенным образом отразилась и в массовой литературе.

Слияние личности и народа мыслилось в начале XIX в. большинством теоретиков как культурная, а не социальная проблема. Решение ее видели в

создании народной культуры, а не в коренной перестройке всего общественного уклада. Поскольку в демократических кругах еще со времен Радищева дворянская культура воспринималась как искусственная и ложная, возникало требование выработки форм лирики, которые были бы традиционными и национальными, с одной стороны, и способными выразить индивидуальное чувство — с другой. Именно такое место заняла в общей системе лирики тех лет «русская песня». «Народные» концерты Е. Сандуновой, волновавшие московскую молодежь 1800-х гг., песни Мерзлякова и его поэтической школы — в первую очередь Н. Грамматина — выполняли в общей системе культуры иную функцию, чем «песни» в поэтике XVIII в. Они повысились в культурном ранге, функционально приблизившись к элегии.

Стремление к синтезу народности и героизма определило рост интереса к античности. Этот путь привлекал Гнедича, Мерзлякова, А. Востокова.

Требование народности получило в те годы самую широкую интерпретацию. К нему обращались и те, кто стремился найти новые, более глубокие и жизненные формы идеологии, избавив передовую теорию от кабинетного догматизма, обернувшегося трагическими эксцессами буржуазной революции. Но к нему же обращались и противники всякой мысли, прикрывавшие словами о приверженности традиции и национальным началам болезненную страсть к доносу, политическую реакционность и классовый эгоизм.

Историю литературы можно излагать как историю идей и историю людей. Получаемые при этом картины могут существенно отличаться. Начало XIX в. не может выдержать сравнения с последней третью XVIII или 1820—1830-ми гг. по глубине выработанных им теоретических концепций. Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании *человеческого типа*. Культурный человек России начала XIX в. — одно из самых замечательных и интересных явлений русской истории. Дети екатерининских вельмож, ссыльных масонов, присмиривших вольтерьянцев XVIII в., старшие братья Онегина, Чацкого и тех, кто морозным утром 14 декабря 1825 г. вышел на Сенатскую площадь, они начинали учиться мыслить по «Общественному договору», под звуки барабанов, отбивавших дробь на павловских вахт-нарадах, отказывались от гвардейского мундира, чтобы заполнить собой аудитории Московского или Геттингенского университетов, проклинали тиранов, читая «Разбойников» Шиллера или «Негров в неволе» Коцебу, начинали дружеские пирушки за чашей пунша с пения шиллеровского «Гимна к радости»: «Обнимитесь, миллионы...» и умирали на полях Аустерлица, Фридрианда, под Смоленском, при Бородине, в партизанских «партиях», при Бауцене и Лейпциге.

Молодежь этой эпохи отдавала свои жизни с неслыханной простотой и щедростью. Большинство из них умерло рано, не реализовав своих творческих возможностей. Из истории они как бы выпали, их заслонили блестящие деятели последующего времени. Но стоит сопоставить фаворита Екатерины II Григория Орлова и его племянника декабриста Михаила Орлова, масона И. П. Тургенева и его третьего сына, декабриста Н. И. Тургенева, чтобы почувствовать, что здесь одно звено пропущено. Звено это — люди 1800—1810-х гг.

Культура начала XIX в. с наибольшей силой реализовала себя не в вершинных созданиях человеческого ума, а в резком подъеме среднего уровня духовной жизни.

Современная теория культуры определяет ее уровень объемом информации, входящей в активную память коллектива, степенью организованности его внутренней структуры. Эту последнюю можно представить как систему нравственных запретов, социально-психологическим регулятором которых является *стыд*. Можно сказать, что область культуры — это сфера тех моральных запретов, нарушать которые стыдно. Каждая эпоха создает в этом отношении свою систему стыда — один из лучших показателей типа культуры.

Для десятков и сотен русских дворян в начале XIX в. стало казаться стыдным то, что еще их отцам представлялось естественным и нормальным. К этому времени народный организм переработал государственные сдвиги эпохи Петра I в органические факты внутренней культурной жизни. Именно это чувство чести, сознание человеческого достоинства, «страх порока и стыда», о котором упомянул Пушкин над прахом Ленского, «стыд», который «держит в узде», по мнению Чацкого, были психологическим выражением того культурного типа, который, пройдя через огонь Отечественной войны 1812 г., дал России явление декабризма.

Сознание значительности *среднего* уровня дворянской культуры преддекабристской эпохи заставит нас отнестись со вниманием к памятникам, в которых он запечатлелся. Стихотворения, читавшиеся и переписывавшиеся в альбомы, элегии, над которыми плакали старшие сестры Татьяны и словами из которых Ленский выразил свои предсмертные терзания, сохраняют для нас значение молчаливых свидетельств. По ним мы можем реконструировать психологический тип породившей их общественной среды.

Однако дворянство не было единственной культурной средой в начале XIX в.: складывалась профессиональная интеллигенция, в основном разночинного происхождения. Не сформировалось еще ни единства социальных условий, ни единства общественной психологии. Деятели театра, на сцене соприкасавшиеся с вершинами дворянской культуры, а в быту — с ее крепостнической основой, происхождением часто связанные с крепостной интеллигенцией, богемный быт которых обладал особой притягательной силой для театралов из столичного света, и семинаристы, изучавшие на лекциях риторiku и богословие, а в дружеском кругу — Гельвеция и Каита, охотно менявшие рясу на университетскую кафедру, для которых семинаристские манеры на всю жизнь оставались в дворянском обществе печатью отверженности, конечно, представляли совершенно различные культурно-психологические типы. Не менее различались между собой профессор-разночинец (появление дворян на кафедре Дерптского университета — сначала это был Г. Глинка, затем А. Кайсаров — стало сенсацией; о первом Карамзин специально поместил в «Вестнике Европы» сообщение) и художник — воспитанник Академии. Наконец, в этом кругу мог появиться и Иван Варакин — поэт-крепостной, тщетно домогавшийся у барина выкупа, или композитор Даниил Кашин, выкупившийся наконец на свободу. Но весь этот пестрый недворянский мир не только существовал, *он знал, что существует*, и стремился

осмыслить свое бытие. Лишенный политических прав и элементарных гарантий, он рвался к культуре, воспринимая ее средние нормы и общепринятые представления. Сначала речь шла о приобщении к уже существующей культуре. Но в ходе усвоения происходила трансформация литературных вкусов. Переживая скрытый период своего развития, демократическая интеллигенция уже в начале XIX в. оказывала воздействие на ход культурного движения.

Эпоха 1790—1810-х гг. не имела единого господствующего поэтического стиля. И стремление поэзии Жуковского или Батюшкова к стилистической унификации, и сложный синтетизм Пушкина вырастали на фоне и по контрасту с неорганизованностью мира русской поэзии этой переходной эпохи. Однако было бы большим заблуждением полагать, что в результате возникал индивидуальный произвол в выборе художественных средств, что поэт начала века не был связан определенными творческими правилами.

Поэзия конца XVIII — начала XIX в. регулировалась сложной системой правил, норм, обычаев и приличий. Законы поэзии, торжественно прокламированные Лагарпом и Баттё, не были отменены. Они сохраняли авторитетность не только для Карамзина, но даже для Жуковского, даже для лицейского Пушкина, писавшего:

Хоть страшно стихоткачу
Лагарпа видеть вкус,
Но часто, признаюсь,
Над ним я время трачу.
(«Городок»)

Однако соблюдение их не считалось обязательным. Действовала сложная смесь различных правил, образцов, поэтических предрассудков. Один круг тем, метров и ритмических фигур, поэтических интонаций и композиционных решений был закреплен за балладой, другой — за элегией или дружеским посланием. Современники безошибочно различали и индивидуальные черты стиля Державина или Карамзина, а позже — Батюшкова, Гнедича или Жуковского. Характерно письмо Вяземского Пушкину. Ощущение закономерности индивидуального стиля выражено здесь очень резко: «Ради Бога, облегчи меня: вот уже второй день что меня пучит и пучит стих:

Быть может, некогда восплачешь обо мне,

который ты же мне натвердил. Откуда он? чей он? Перерыл я всего Батюшкова, Озерова, тебя и нигде не нахожу, а тут есть что-то Озеровское, Батюшковское»¹ (XIV, 23). Цитата имела источником гнедичевский перевод из «Танкреды» Вольтера, однако дело здесь в ином: «что-то озеровское» или «что-то батюшковское» представляло для Вяземского вполне осязаемое и реальное понятие.

¹ Анализ этого высказывания см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 482.

Именно потому, что система поэзии была сложной и неунифицированной, допуская и «оссиановскую» элегию, и торжественное послание, и дружеские, фамильярные, «народные» или сатирические стихи (причем каждый тип имел свои нормы, обычаи, предрассудки, порой нигде не сформулированные, но обязательные), представление о поэтическом мастерстве часто связывалось не с *изобретением* нового, а с полным и свободным *овладением* уже существующей системой. В этом смысле характерен лицейский период творчества Пушкина, бесспорно представляющий одно из центральных явлений поэтической жизни интересующей нас эпохи: пафос пушкинской поэзии этих лет — овладение всем богатством поэтических возможностей, которые накопила русская поэзия (а в определенном отношении — и французская) к концу 1810-х гг. Пушкин сознательно развивает в себе способность переключаться из одной поэтической системы в другую, соблюдая поэтический ритуал каждой из них. В этом смысле лицейская поэзия Пушкина представляет собой доведенную до совершенства картину поэзии этой эпохи в целом. Имело место, однако, и существенное различие: Пушкин, овладевая нормами поэзии своей эпохи, уже в Лицее усложнял их. Отраженная в зеркале его творчества первых лет, русская поэзия выглядит более сложной и богатой, массовая же поэзия, овладевая нормами высокой литературы, упрощала и огрубляла их. Но, может быть, именно поэтому она представляет собой благодарный материал для историка, стремящегося реконструировать поэтический фон того времени.

Господствующей литературной системой эпохи был карамзинизм. Он смог занять такое положение в силу своей теоретической и практической широты, граничившей с эклектизмом. В него вмещались и таинственные баллады, и вполне традиционные басни, и апологи, Жуковский и И. Дмитриев, а на литературном Олимпе его уживались Шиллер и Буало. Именно поэты среднего дарования: Дмитриев, В. Л. Пушкин, А. Воейков, в какой-то мере М. Милонов — определяли лицо карамзинизма как поэтического направления. Не случайно так велико было значение средних, мелких и порой мельчайших поэтов для Пушкина, который, овладевая стилем эпохи, а затем его преодолевая, держал в памяти, любил повторять и цитировал в письмах и стихотворениях многие десятки ныне забытых поэтических строк. Далекое не все эти цитаты опознаны нами — многие живут в нашем сознании как пушкинские. Вяземский вспоминал: «Пушкин имел всегда на очереди какой-нибудь стих, который любил он твердить»¹. Осознание той или иной цитаты как пушкинской, то есть как «не-цитаты», утрата связи ее с основным текстом разрушает функцию ее в пушкинском произведении. Только после того, как исследователи показали, что элегия Ленского — своеобразный монтаж из общих формул элегической поэзии начала века, обнажилась ирония пушкинского текста, который, если не учитывать цитатного характера составляющих его стихов, звучал вполне лирически и именно так был воспринят П. И. Чайковским.

На большую роль цитат в ткани поэзии Пушкина указывалось неоднократно, особенно В. В. Виноградовым и Б. В. Томашевским. Роль эту можно

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 116.

сопоставить со стилистической функцией слов-сигналов, о которых писали М. Гофман, Г. А. Гуковский, Г. О. Винокур, В. М. Жирмунский, Л. Я. Гинзбург: поэтическое сознание эпохи реализуется как некоторая сложная структурная целостность. Для того чтобы активизировать ту или иную ее часть, нет необходимости в приведении обширных текстов: в сознании аудитории живут свернутые тексты-программы: цитаты, доминантные лексемы, типические интонации, метры и ритмы. Каждый из этих элементов реконструирует в сознании читателя всю систему, иногда охватывающую лишь определенный участок, слой, жанр поэтического мира, порой совсем точечный — микрокосм того или иного поэта, — иногда вызывающую в памяти наиболее общие черты поэзии эпохи. Этот живой динамический мир составляет фон «большой» поэзии. Но фон этот не пассивный, раз навсегда данный и стоящий как бы вне текстов Пушкина, Жуковского или Рыльева. Этот фон активен, он коррелирует с поэзией «первого ряда», постоянно работает. Стихи Жуковского и Кюхельбекера должны вызывать различные воспоминания и ассоциации. Пушкинская же поэзия постоянно втягивает в себя все многообразные поэтические стили и индивидуальности.

Гениальное произведение существует как нечто отдельное и легко вычленивается из различных контекстов. В массовой литературе границы между произведениями условны, а такие понятия, как «элегия 1810-х гг.» или «поэзия дружеского кружка», получают все признаки *единого текста*.

В литературоведении распространено убеждение, что в развернувшейся в 1800—1810-е гг. борьбе столкнулись отживающий классицизм и молодой романтизм, причем первый был представлен «Беседой» и близкими к ней литераторами, второй же заявил себя в произведениях карамзинистов, арзамасцев. Как указал еще Н. И. Мордовченко, такое истолкование навязано полемическими статьями Вяземского¹. Однако еще Пушкин оспаривал это стремление отождествлять карамзинистов с романтиками, а их противников — с классицистами. «Признайся, — писал он Вяземскому, — все это одно упрямство» (XIII, 57).

Факты литературной жизни сопротивляются такому осмыслению. В борьбе с «Беседой» арзамасцы опирались на авторитет разума и охотно ссылались на имена Буало и Лагарпа, переводы же из Лагарпа Шишкова явно имели оборонительный характер — они должны были отвести от «Беседы» упрек в невежестве, доказать, что ее программа не противоречит утвердившимся в мировой культуре идеям. Само обращение к такого рода аргументам было отступлением и противоречило курсу Шишкова на национально-религиозную традицию. Характерно, что «Арзамас» игнорировал этот тактический прием: он упрекал Шишкова не в приверженности к классицизму, а в невежестве, плохом вкусе, вражде к просвещению. «Седого деда» полемически сопоставляли не с Буало, а с законоучителями раскола, которые, в духе рационалистической традиции XVIII в. (например, Ломоносова), истолковывались как

¹ См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX в. М.: Л., 1959. С. 193.

поборники невежества. Шишков, в представлении арзамасцев, — защитник не «Поэтического искусства», а «Стоглава»:

Вот мнение мое! Я в нем не ошибаюсь
И на Горация и Дедрео ссылаюсь:
Они против врагов мне твердый будут щит;
Рассудок следовать примерам их велит.
Талант нам Феб дает, а вкус дает ученье.
Что просвещает ум? питает душу? — чтение.
В чем уверяют нас Паскаль и Боссюэт,
В Синописе того, в Степенной книге нет.

(В. Л. Пушкин. «К В. А. Жуковскому», 1810)

А Пушкин-лицеист в письме к В. Л. Пушкину выражал желание,

Чтобы Шихматовым назло
Воскреснул новый Буало —
Расколов, глупости свидетель.

Сам Шишков в нападениях на своих литературных противников апеллировал к законам не разума, а веры, уличал их не в невежестве, а в отсутствии патриотизма и набожности.

Основой общественной и литературной концепции карамзинистов была вера в прогресс: нравственное улучшение человека, политическое улучшение государства, успехи разума и прогресс литературы составляли для них разные грани единого понятия цивилизации. Отношение к ней было безусловно положительным. Литература мыслилась как существенная составная часть этого поступательного развития, и успехи ее не отделялись от общих успехов просвещения. Эта же идея прогресса составляла основу подхода к языку. Батюшков писал: «...язык идет всегда наравне с успехами оружия и славы народной, с просвещением, с нуждами общества, с гражданскою образованностию и людскостию»¹.

Литературе предназначалась роль вдохновителя прогресса. Карамзин отстаивал пользу от чтения романов: «Романы, и самые посредственные, даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению <...> ...слезы, проливаемые читателями, текут всегда от любви к добру и питают ее. Нет, нет! дурные люди и романов не читают»². Жуковский считал, что поэзия возвышает душу читателей, Батюшков говорил о ее влиянии на язык и — таким образом — на общий ход цивилизации: «В словесности все роды приносят пользу языку и образованности. Одно невежественное упрямство любит и старается ограничить наслаждение ума»³. Во всех случаях добро связывается с движением — изменением к лучшему, с просвещением, просветлением, нравственным прогрессом.

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 9.

² Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 119, 120.

³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 14.

Отождествляемое с невежеством зло чаще всего представляется как стояние на месте или попятное движение. Понимая политическую подоплеку обвинений в нелюбви к старине и опасность упреков в неуважении к вере и народным обычаям (в обстановке патриотического подъема военных лет доносы эти были далеки от безобидности), карамзинисты не могли отказаться от основного для них положения — представления об истории как поступательном движении от тьмы к свету. Для того чтобы отвести от себя опасные упреки, они противопоставляли веру суеверию, отождествляя первую с разумом и прогрессом, а вторую — с невежеством и косностью:

Но благочестию ученость не вредит.
 За Бога, веру, честь мне сердце говорит.
 Родителей моих я помню наставленья:
 Сын церкви должен быть и другом просвещенья!
 Спасительный закон ниспослан нам с небес,
 Чтоб быть подпорою средь счастья и слез.
 Он благо и любовь. Прочь, клевета и злоба!
 Безбожник и ханжа равно порочны оба.

(В. Л. Пушкин. «К Д. В. Дашкову», 1811)

Жуковский в статье «О сатире и сатирах Кантемира» прибегнул к авторитету сатирика XVIII в. для обличения тех, «которые своею привязанностию к старинным предрассудкам противились распространению наук, введенных в пределы России Петром Великим. Сатирик, имея в предмете осмеять безрассудных хулителей просвещения, вместо того, чтоб доказывать нам логически пользу его, притворно берет сторону глупцов и невежд, объявивших ему войну...»¹ Далее Жуковский, несмотря на то что он уже процитировал полностью первую сатиру А. Кантемира, снова повторяет то ее место, где высмеивается «ханжа Критон».

Такое представление о задачах литературы делало разумность, ясность, логичность критериями художественного достоинства. Плохое произведение — всегда произведение неудобопонятное, странное, не пользующееся успехом у читателей, непонятное им. Если хорошие стихи «питают здравый ум и вместе учат нас», то плохие

С тяжелым Бибрусом гниют у Глазунова;
 Никто не вспомнит их, не станет вздор читать...

(«К другу стихотворцу», 1814)

Показательно, что, с точки зрения более поздних норм романтизма, «непонятность» и «странность» скорей осмыслились бы как достоинство, а неуспех у читателя стал романтическим штампом положительной оценки.

Таинственность, иррациональность, трагическая противоречивость не уместались в поэтическом мире карамзинизма. Не случайно баллады Жуковского, как и исторический труд Карамзина, совсем не совпадали с основным направлением группы, размещаясь на ее периферии как допустимое (в силу

¹ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 204.

принципиального эклектизма, о котором уже говорилось), но все же отклонение. Достаточно сравнить характеристики, которые дает Батюшков Дмитриеву, Карамзину, Муравьеву, Воейкову, В. Л. Пушкину, с одной стороны, и Жуковскому-балладнику — с другой, чтобы почувствовать эту разницу. «Остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества», «стихотворения Карамзина, исполненные чувства, образец ясности и стройности мыслей», «некоторые послания Воейкова, Пушкина и других новейших стихотворцев, писанные слогом чистым и всегда благородным» — во всех этих оценках похвала определена тем, что текст приближается к некоторой норме — идеалу ясности, чистоты и стройности. Оценка Жуковского строится иначе: «...баллады Жуковского, сияющие воображением, часто своенравным, но всегда пламенным, всегда сильным...»¹ Высокая оценка соединена здесь с некоторым извинением «аномальности» этого вида поэзии.

Правда, представление о том, что в противоречивой системе карамзинизма составляло его основу, идейно-структурный центр, а что было допустимыми, но факультативными признаками, колебалось в разные годы и не было одинаковым у Батюшкова, Жуковского, Вяземского, Воейкова или Д. Блудова. Более того, система теоретических воззрений Жуковского была ближе к средней карамзинистской норме, чем структура его художественных текстов.

Для Вяземского как теоретика романтизма была характерна попытка выразить карамзинизм в позднейших романтических терминах. При этом происходил характерный сдвиг: стремление к необычности, индивидуальной выразительности, ненормированности, присутствовавшее как один из признаков еще в системе Державина и допущенное на карамзинистскую периферию (то в виде фантастики или «галиматьи» Жуковского, то как гусарщина Дениса Давыдова или полуцензурность «Опасного соседа») именно на правах некоторой аномалии², превращалось в сознании Вяземского в центр, основу системы. Однако вызывавшая раздражение Пушкина застарелая его приверженность к Дмитриеву (как и многое другое) выдавала в позиции Вяземского карамзинистский субстрат, противоречащий его романтическим декларациям.

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 12.

² Двойственность отношения к фантастике в литературной борьбе 1800—1810-х гг. отразилась, например, в том, что в полемике вокруг баллад Жуковского и Катенина защитник Жуковского Гнедич в статье, одобренной Дмитриевым, Батюшковым и В. Л. Пушкиным, осудил фантастику цитатой из комедии Шаховского, а его оппонент Грибоедов возражал: «Признаюсь в моем невежестве: я не знал до сих пор, что чудесное в поэзии требует извинения» (*Грибоедов А. С. Соч. М., 1956. С. 390*). Ссылка на якобы «классические» вкусы Гнедича здесь мало что объяснит. Напомним свидетельство Жихарева: «В „Гамлете“ особенно нравилась Гнедичу сцена привидения»; «Он начал декламировать сцену Гамлета с привидением, представляя попеременно то одного, то другого <...> Кажется, сцена появления привидения — одна из фаворитных сцен Гнедича» (*Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 190, 422*). А сам Жуковский в споре с Андреем Тургеневым доказывал, что при переводе «Макбета» на русский язык «чародеек» лучше выпустить.

Массовая поэзия карамзинизма строже следовала теоретическим нормам этого направления, и поэтому она представляет особенный интерес именно для реконструкции его программы. Лицейский Пушкин, овладевая различными стилями и усваивая их общие, типовые черты, гениально схватил признаки карамзинизма как системы. Не случайно в его стихотворениях этих лет последовательно проведен взгляд арзамасцев на произведения их литературных противников как на *бессмыслицу* (ниже курсив в стихах мой. — Ю. Л.):

Страшися участи *бессмысленных* певцов,
Нас убивающих громадою стихов!

(«К другу стихотворцу», 1814)

Измученный напевом
Бессмысленных стихов,
Ты спишь под страшным ревом
Актеров и смычков?

(«Послание к Галичу», 1815)

В ужасной темноте пещерной глубины
Вражды и Зависти угрюмые сыны,
Возвышенных творцов Зоилы записные
Сидят — *Бессмыслицы* дружины боевые.
Далёко диких лир несется резкой вой,
Варяжские стихи визжит Варягов строй.

(«К Жуковскому», 1816)

Не дерзал в стихах *бессмысленных*¹
Херувимов жарить пушками...

(«Бова», 1814)

Но Тредьяковского оставь
В столь часто рушимом покое.
Увы! Довольно без него
Найдем *бессмысленных* поэтов...

(«К Батюшкову», 1814)

Мы выбрали примеры только из лицейской лирики Пушкина. Их можно было бы значительно умножить цитатами из других поэтов. Итак, с одной стороны, «бессмыслица», с другой — «здравый смысл». Не случайно Жихарев называл арзамасцев: «Грозные защитники здравого рассудка»².

Эта же антитеза могла реализовываться как противопоставление «слов» и «мыслей». Спор между шишковистами и карамзинистами, с этой позиции, понимался как столкновение защитников пустых *слов* и современных *идей*:

¹ Показательно, что к «бессмысленным поэтам» отнесены не только «беседчики», но и предромантик Клопшток (ср. ниже. С. 337).

² «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 411.

Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.
Славянские слова таланта не дают...
<...>

Нам нужны не слова, нам нужно просвещение.

(В. Л. Пушкин. «К В. А. Жуковскому», 1810)

Не тот к стране родной усердие питает,
Кто хвалит все свое, чужое презирает,
Кто слезы льет о том, что мы не в бородах,
И, бедный мыслями, печется о словах!

(В. Л. Пушкин. «К Д. В. Дашкову», 1811)

Отрицательный пример отождествлялся также с «диким вкусом», отсутствием изящества и благородства стиля. Все это соединялось в представлении о том, что хорошая поэзия — это поэзия понятная:

Разбирал я немца Клопштока
И не мог понять премудрого!
Я хочу, чтоб меня поняли
Все от мала до великого.

(А. С. Пушкин. «Бова», 1814)

Следствием этого было представление о том, что поэтический текст не устанавливает новые, еще неизвестные читателю правила, а реализует уже известные нормы. Совершенство поэтического мастерства — в легкости, а не в затрудненности для читателя. Это, в частности, отделяло карамзинизм и от классицизма: представление о поэзии как трудной науке, овладение нормами которой требует значительных усилий, третирировалось как «педантство». Идеалом поэта был не ученый-труженик, знаток-филолог, а беспечный ленивец, иногда светский человек, иногда беглец, покинувший стеснительный свет ради тесного кружка друзей и мирной праздности.

Связь со скептической философией конца XVIII в., сомнение в незыблемости истин, борьба с иерархическим построением культуры, в частности с теорией жанров, отделяли карамзинистов от классицизма. Но как бы мы ни повернули антитезу «классицизм — романтизм», она не покрывает реальной ситуации, сложившейся в русской литературе интересующей нас эпохи. Это тонко почувствовал Кюхельбекер. Касаясь литературных споров 1824 г., он писал: «Явная война романтиков и классиков, равно образовавшихся в школе Карамзина». И далее: «Германо-россы и русские французы прекращают свои междуусобия, чтобы соединиться им противу славян, равно имеющих своих классиков и романтиков! Шишков и Шихматов могут быть причислены к первым; Катенин, Г<рибоедов>, Шаховской и Кюхельбекер ко вторым»¹.

Идеал легкой для восприятия, правильной, незатруднительной поэзии, построенной не на нарушении литературных норм, а на виртуозном владении

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 498, 500.

ими, не мог создать эффектного, поражающего, яркого стиля. Соединение несоединимого — например, ритмических интонаций одного жанра и тематики другого — воспринималось как свидетельство плохого вкуса. Пуризм становился нормой литературного вкуса, а внимание критика сосредоточивалось на мелких и мельчайших оттенках. Более точное выражение воспринималось как глубокая мысль; незначительное отклонение, подводящее к грани нормы, — как литературная смелость.

Так, например, характерно одобрение следующего стиха из послания В. Л. Пушкина арзамасцам:

Нет, бурных дней моих на пасмурном закате...

«Вот еще стих, достойный арзамасца: он говорит и воображению и сердцу»¹. Стих построен на мельчайших семантических сдвигах: «дни» в значении «жизнь», а «вечер», «закат» — «старость» представляли собой штампованные и семантически стершиеся перифразы. Присоединение к этому ряду эпитета «пасмурный» активизировало эти значения, заставляя воспринимать компоненты фразеологизма в их реальном лексическом значении. Вносимый в формально-языковое выражение элемент зримой картинности воспринимался как смелость.

Другая особенность стиха — в соединении элегической лексики и синтаксической инверсии, которая была признаком «возвышенной» поэзии. Поскольку оба жанровых вида воспринимались как «благородные» и поэтичные, соединение это не рождало диссонанса, было допустимым, но явственно ощущалось при микростилистическом подходе к поэзии.

Однако у поэтической системы этого типа была еще одна особенность: она не могла существовать и развиваться вне поэтических альтернатив. Если кто-то ценится за выполнение правил, то сама сущность такого подхода подразумевает наличие рядом кого-то, кто этих правил не выполняет. В этом смысле «Беседа» была абсолютно необходима карамзинистам для определения собственной позиции. Это обусловило значение полемики и пародии в литературной жизни «Арзамаса» и одну специфическую трудность: культурный масштаб литературных противников «Арзамаса», порой весьма незначительный, оказывался для арзамасцев мерилom ценности их собственной поэзии. Это беспокоило карамзинистов, и жалобы на «ничтожность» занятий, посвященных высмеиванию «беседчиков», вскоре стали всеобщими. К счастью, структура карамзинизма как литературного течения была сложнее его собственной программы, и это обеспечило ему гораздо большую культурную значимость.

Как мы уже отмечали, литературная программа карамзинизма полнее всего реализовалась в его массовой продукции², а давление критики на поэтов неизменно проявлялось в виде стремления к сглаживанию резких черт свое-

¹ «Арзамас». Кн. 1. С. 371.

² В этом смысле показательно, что именно Дмитриев, даже в большей мере, чем Карамзин, стал классиком карамзинистов. Столь же показательно стремление Пушкина возвысить авторитет Карамзина-поэта за счет Дмитриева.

образия каждого из них. Не случайно Пушкин считал, что влияние записных теоретиков ортодоксального карамзинизма приводит к торжеству посредственности. Он писал Жуковскому: «Зачем слушаешься ты маркиза Блудова? Пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса» (XIII, 167).

Но карамзинизм — это не только литературные суждения Блудова и Дашкова или басни Дмитриева, послания В. Л. Пушкина и Воейкова, не только элегии Жуковского и не только то, что полностью соответствовало господствовавшим в «Арзамасе» вкусам. Система нуждалась в контрастах и сама их создавала. Идеалу «здорового смысла» противостояла не только «бессмыслица» «беседчиков», но и странность поэтических вымыслов Жуковского — «поэтическая бессмыслица», с одной стороны, и «галиматья», дружеская фамильярная поэзия, сатиры Воейкова, гусарщина Дениса Давыдова — с другой (в кругу этих же представлений осмыслялись послания Долгорукова, «исполненные», по словам Батюшкова, «живости»). Одни из этих произведений были выше суда строгого рассудка, другие — ниже, но и те и другие создавали представление о произведениях, находящихся за пределами теоретической доктрины и образующих мир «поэтической бессмыслицы», к которой неприменимы литературные программы и нормы. «Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения», — писал позже Пушкин (XI, 53—54). Характеристика «бессмыслицы» первого типа — почти дословное повторение арзамасских упреков шишковистам («и, бедный мыслями, печется о словах»).

В эпоху романтизма и в последующие годы Пушкин неоднократно обращал внимание на разрыв, существующий между «умом» и «поэзией»: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи» (XI, 53). О грузинской песне он писал: «В ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство» (VIII, 457—458), а говоря о трудности перевода Мильтона, указал на необходимость передачи языка «темного, запутанного, выразительного, своенравного и смелого даже до бессмыслия» (XII, 144).

Поэзия «нижнего этажа», поэзия, выключенная из поэзии, всегда занимала в творчестве карамзинистов значительное место. В бумагах Андрея Тургенева рядом с набросками элегий находим наброски поэмы, построенной по всем законам поэзии культивировавшейся в «Арзамасе» «галиматъи», хотя и одновременно не без влияния трагической поэзии XVIII в.:

Блаженны времена седые,
 Когда в пустынях вождь блуждал,
 Когда источники златые
 Из камня тростию качал,
 Когда с небес барашки, каша
 Валились в горло предкам нашим,
 Кормили gratis их живот,
 Когда квадрант останавливали
 И сих безумцев уверяли,
 Что солнцу «типу!» сказал их вождь.

О Генрихи! О Людовики!
 Петр Третий, Павел, Цесарь, Карл!
 Вам снежны летомobeliski
 Рабов сонм подлый воздвигал.
 Вы много каши наварили
 И так ее пересолили,
 Что опились мы кислых щей...

Если в этих стихах встречаются и насмешки над Библией, и смелые анти-деспотические выпады (поэма, видимо, писалась при жизни Павла I), то рядом с ними находим строки с демонстративной установкой на бессмыслицу. Бонапарт характеризуется так:

Бессмертну шапку не ломая,
 Шандал с поставцем съединив,
 Из капли океан глотает
 Под тению берез и ив,
 Смущенью зайцев веселится,
 Жужжанью шершней не дивится
 И средь избранных зыбей
 Министров кормит колбасами
 И, залепив их рот блинами,
 Смеется естеству людей.¹

В макаронических стихах И. М. Долгорукова, в буриме В. Л. Пушкина, в «галиматье» Жуковского проявлялась та же тенденция. Вспомним, в какой восторг привела Вяземского и Пушкина переделка одной из исполнительниц «Черной шали»: «Однажды я созвал нежданных гостей». Вяземский писал Пушкину: «Это сочетание двух слов — самое нельзя прелести!» Пушкин согласился: «Я созвал *нежданных* гостей, прелесть — не лучше ли еще *незваных*» (XIII, 201, 210).

«Галиматья» имела своих классиков. С этим же связана специфическая слава Хвостова: создаваемые им всерьез произведения воспринимались читателями как классика бессмыслицы. Но при этом за ними признавалась своеобразная яркость, незаурядность. Это были произведения, возвышающиеся, в силу своей нелепости, над уровнем посредственности. Пушкин писал: «Что за прелесть его [Хвостова] послание! Достоино лучших его времен. А то он сделался посредственным, как Василий Львович, Иванчин-Писарев и проч.» (XIII, 137).

Вопрос этот был более серьезен, чем может показаться: механизм «бессмыслиц» представлял собой стилистические и семантические сочетания, запрещенные здравым смыслом и поэтическими нормами. Когда определились контуры романтизма, именно периферия карамзинизма стала восприниматься как наиболее ценное в его наследии. Даже в «бессмыслицах» обнаружилось нечто имеющее серьезную ценность. В частности, в них накапливался опыт неожиданных семантических сцеплений, основа метафоризма стиля. Вспом-

¹ ИРЛИ. Архив бр. Тургеневых.

ним, что для Воейкова метафоризм «Руслана и Людмилы» представлял собой бессмыслицу:

«Трепеща, хладною рукой
Он вопрошает мрак немой.

„Вопрошать немой мрак“ смело до непонятности, и если допустить сие выражение, то можно будет написать: „говорящий мрак“, „болтающий мрак“, „болтуни мрак“, „спорящий мрак“, „мрак, делающий неблагопристойные вопросы и не краснея на них отвечающий: жалкий, пагубный мрак!“

С ужасным, пламетным челом.

То есть с красным, вишневым лбом»¹.

Метафора, семантический и стилистический сдвиг, которые сыграли столь значительную роль в формировании поэтики романтизма, завоевывали себе место в периферийных жанрах карамзинистов. В рецензии на перевод С. Висковатовым трагедии Кребильона «Радамист и Зенобия» Жуковский писал, что поэтическая выразительность достигается «не одними словами, но вместе и расположением слов»². Искусство, построенное на эффекте соположения несополагаемых единиц, было органически чуждо карамзинизму с его культом меры, поэтического приличия, *соответствия*. Поэзия *несоответствия* карамзинизму была чужда. Но культ «соразмерностей прекрасных» (Баратынский) нуждался в дисгармоническом фоне. И фон этот создавался не только «дикой» поэзией литературных противников. Литература, стремящаяся к строгой нормализации, нуждается в отверженной, неофициальной словесности и сама ее создает. Если литературные враги давали карамзинистам образцы «варварского слога», «дурного вкуса», «бедных мыслей», то «галиматью», игру с фантазией, непечатную фривольность и не предназначенное для печати волюнтерские карамзинисты создавали сами. Все это находилось вне литературы и одновременно было для нее необходимо. Так, вопреки всему, создавалось то соположение несополагаемых текстов, которое позволит романтикам, изменив акценты, присвоить карамзинизм себе.

В. Л. Пушкин и Воейков принадлежали к старейшим поэтам в той литературной группе, которая к середине 1810-х гг. сплотилась вокруг «Арзамаса». Несмотря на то что каждый из них, как человек и литературный деятель, обладал достаточно яркой индивидуальностью (а именно своеобразие личности, как показал Г. А. Гуковский, являлось для современников ключом, при помощи которого интерпретировались тексты), творчество этих, весьма различных, литераторов строится по некоторой общей схеме. И именно это обстоятельство позволяет увидеть в такой схеме некоторую типическую для карамзинистов систему организации творчества.

Поэзия В. Л. Пушкина и Воейкова отчетливо членится на две части. Одна — предназначенная для печати — отличалась тяготением к норматив-

¹ Сын Отечества. 1820. № 37.

² Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 260.

ности, ориентацией на стиль и вкусы, господствовавшие во французской поэзии в предреволюционную эпоху. Оба они культивировали «высокое» дидактическое послание, нормы которого в русской поэзии строились в явной зависимости от поэтики XVIII в. (в частности, от ломоносовского послания И. И. Шувалову «О пользе стекла»). Если в такое послание вносились социально-обличительные, сатирические или литературно-полюемические мотивы, им придавался благородный и обобщенный характер. Известная неопределенность места послания в жанровой системе классицизма делала его идеальной *нейтральной* формой. Н. Остолопов в своем труде, обобщившем среднюю норму литературных вкусов и представлений начала XIX в., писал: «Известно, что каждый род поэзии имеет особенное свойство, как то: ода — смелость, басня — простоту, сатира — колкость, элегия — унылость и пр. Но в эпистоле, которая бывает и поучительною, и страшною, и печальною, и шутивою, и даже язвительною, все роды смешиваются вместе, почему и принимает она той, сообразный с заключающимся в ней содержанием». При этом, как указывал тот же автор, «сей род поэзии требует для разнообразия пиитических вымыслов, высоких изображений и, вообще, чистого и правильного рассказа»¹. Сочетание этих черт сделало поэтическое послание любимым жанром карамзинистов — это был жанр, привлекавший именно своей неокрашенностью, отсутствием какого-либо жанрового значения, кроме общей семантики поэтического благородства. Воейков присовокупил к посланию описательную поэму — перевел «Сады» Делиля, сочинял описательные поэмы сам и старался увлечь на этот путь Жуковского. Описательные поэмы не случайно возникали в сознании карамзинистов всякий раз, как только речь заходила о необходимости освоить эпические жанры. Не только Воейков, но и В. Л. Пушкин считал автора «Садов» высоким авторитетом и в ответ на упрек шишковистов, что он учился «благодаривию и знаниям в парижских переулках», восклицал:

Не улицы одни, не площади и дома,
Сен-Пьер, Делиль, Фонтан мне были там знакомы.

(«К Д. В. Дашкову», 1811)

Описательная поэма, как и послание, принадлежала в системе классицизма к допустимым, но не ведущим жанрам и позволяла сравнительно широко варьировать стилистические средства. Поэтому предромантизм воспринял ее вне каких-либо ассоциаций с представлениями о жанровой ценности предшествующей эпохи. Употребление оды, эпопеи, с одной стороны, баллады, с другой, уже само по себе было значимо, определяло позицию поэта. Обращение к описательной поэме, элегии, посланию, басне в антитезе «классицизм — борьба с классицизмом» не означало ничего. Именно это привлекало к ним карамзинистов старшего поколения. Их стремлениям соответствовала установка на нейтральные жанры, нейтральные поэтические средства, нейтральную стилистику. С этим же, видимо, был связан вызывавший впоследствии недоумение Пушкина культ второстепенных французских поэтов

¹ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 401, 404.

переходной эпохи, чье творчество в равной мере могло связываться и с классицизмом, и с отходом от него: Мармонтеля, Флориана, Делиля, Колардо и других, вплоть до мадам Жаилис, чьи повести усиленно переводились Карамзиным в «Вестнике Европы»¹.

Поэзия, возникавшая на основе тяготения к нейтрально-благородному стилю, умеренности, владения литературными нормами эпохи, должна была воплотить пафос культурности, идею непрерывности успехов человеческого ума, в равной мере противостоявшую и шишковистским призывам вернуться к истокам национальной культуры, и якобинско-руссоистическим лозунгам возвращения к основам природы человека. В обоих случаях идее *возвращения* противопоставлялся пафос *дальнейшего движения* по намеченному пути, идее полного разрыва со вчерашним днем (ради феодальной утопии возврата к позавчерашнему или радикально-буржуазной утопии построения завтрашнего дня на основе «природы человека») — непрерывность культурного развития.

Однако по таким нормам строилось не все творчество этих поэтов, а лишь его «верхний этаж». Он существовал не сам по себе (в этом случае текст был бы слишком серьезным, лишенным той доли интимности, которая обязательно присутствовала в поэзии карамзинистов), а *в отношении* к той части творческого наследия поэта, которая не предназначалась для печати. Эта вторая часть выполняла своеобразную функцию. С одной стороны, она не входила в официальный свод текстов данного поэта, ее не упоминали критики в печатных отзывах (введение в текст «Онегина» Буянова было сознательным нарушением этого неписаного, но твердо соблюдавшегося поэтического ритуала). Однако, с другой стороны, именно она не только пользовалась широкой известностью, но и была в глазах современников выражением подлинной индивидуальности поэта. Этому способствовало то, что «верхний пласт» сознательно абстрагировался от индивидуальных приемов построения текста — они входили в него против намерений автора, как внесистемные элементы. «Нижний» же пласт должен был производить на читателя впечатление непосредственности (это достигалось отказом от требований, обязательных в официальной литературе). Для следующих читательских поколений, когда эти поэты были преданы забвению и утратилась двухступенчатая иерархия их текстов, возникла задача заново реконструировать поэтику начала XIX в. уже как историческое явление. Произошло забавное перераспределение ценностей: систему стали строить на основании наиболее известных произведений — таких, как «Опасный сосед» или «Дом сумасшедших», тем более что они легче укладывались в литературные нормы

¹ Ориентация карамзинизма на среднюю, «массовую» литературу отчетливо проявилась в перечне пропагандируемых имен западноевропейских писателей. А. С. Пушкин в 1830-х гг. с изумлением отмечал: «Вольтер и великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи и грибы, выросшие у корня дубов. Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, М-те Жанлис — овладевают русской словесностью» (XI, 495—496). Читимый В. Л. Пушкиным и Воейковым Делиль — непререкаемый авторитет для русских писателей 1800-х гг. — был для него «парнасский муравей». Ориентация Пушкина на французскую классику, от Буало до Лафонтена и Вольтера, имела характер бунта против вкусов карамзинизма.

последующих эпох. С точки зрения такой «системы» наиболее системное для самих поэтов и их современников вычеркивалось как «случайное» и непоказательное. Поэтому послания Воейкова или В. Л. Пушкина, весьма значительные для современников, в историях литературы почти не упоминаются.

«Фамильярные» жанры совсем не были столь свободны от правил — чисто негативный принцип отказа от каких-либо норм вообще не может быть конструктивной основой текста. У них имелась своя поэтика, обладавшая отчетливыми, хотя нигде не сформулированными, признаками. Прежде всего, поэтика их строилась не на нейтральной основе, а обладала ясными признаками *сниженности*. Достигалось это в первую очередь средствами лексики. Другая особенность состояла в соединении разнородных и несоединимых в пределах «высокой» стилистики структурных элементов. Наиболее часто употребляемым приемом было привнесение серьезной литературной полемики и споров, занимавших писателей на вершинах словесности, в сниженную сюжетную ситуацию:

С широкой задницей, с угрями на челе,
 Вся провонявшая и чесноком, и водкой,
 Сидела сводня тут с известною красоткой...
 <...>

Две гостыи дюжие смеялись, рассуждали
 И «Стерна нового» как диво величали.
 Прямой талант везде защитников найдет!

(В. Л. Пушкин. «Описный сосед», 1811)

Третьей особенностью произведений этого типа было изменение авторской точки зрения¹. В «высокой» сатире авторская точка зрения представляла как норма, с позиции которой производится суд над предметом изображения. Она приравнивалась истине и в пределах мира данного текста специфики не имела. В сниженной сатире автор воплощался в персонаже, непосредственно включенном в сюжетное действие и разделяющем всю его неблагоприятность. У Воейкова повествователь сам попадает в сумасшедший дом, причем отождествление литературного автора и реального создателя текста проводится с такой прямолинейностью (называется фамилия!), какая в «высокой» сатире исключалась:

И указ тотчас прочтен:
 Тот Воейков, что бранился,

С Гречем в подлый бой вступал,
 Что с Булгариним возился

¹ О понятии «точки зрения» текста см.: Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1929; Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970; Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1966. Вып. 184. С. 5—32; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 417—428.

И себя тем замарал, —
 Должен быть как сумасбродный
 Сам посажен в Желтый Дом.
 Голову обрить сегодня
 И тереть почаще льдом!

Так же характеризуется и повествователь в «Опасном соседе»:

Проклятая! Стыжусь, как падок, слаб ваш друг!
 Свет в черенке погас, и близок был сундук...

Двойная отнесенность этих текстов — к известной в дружеском кругу и уже подвергшейся своеобразной мифологизации личности автора и к его «высокой» поэзии — определяла интимность тона и исключала возможность превращения сниженного тона в вульгарный, как это неизбежно получалось в XVIII в.

Однако хотя «Опасный сосед» и «Дом сумасшедших» в отношении к «высокой» литературе представляли явления одного порядка, различия между ними были весьма значительны. «Опасный сосед» по нормам той эпохи был произведением решительно нецензурным: употребление слов, неудобных для печати, прозрачные эвфемизмы¹ и, главное, безусловная запретность темы, героев и сюжета делали это произведение прочно исключенным из мира печатных текстов русского Парнаса. С точки зрения официальной литературы, это был «не-текст». И именно поэтому В. Л. Пушкин мог дерзко придавать своей поэме привычные черты литературных жанров: если бой в публичном доме напоминал классические образцы травестийной поэмы XVIII в., то концовка была выдержана в духе горацианского послания. Отдельные стихи удачно имитировали оду:

И всюду раздался псов алчных лай и вой.

Стих выделялся не только торжественной лексикой, концентрированностью звуковых повторов (*псов — вой, алчных — лай*), особенно заметной на общем фоне низкой звуковой организованности текста, но и единственным во всей поэме спондеем, употребление которого поэтика XVIII в. твердо закрепила за торжественными жанрами. Демонстративность этих и многих других литературных отсылок связана была с тем, что давали они заведомо ложные адреса: пикантность поэмы состояла в том, что, несмотря на сходство со многими каноническими жанрами, она стояла вне этого мира и допущена в него не могла быть.

Иным было жанрово-конструктивное построение «Дома сумасшедших»². Положенный в его основу принцип, заимствованный у традиции сатирических куплетов (в частности, на нем строились «ноэли»), рассчитан был на устное бытование: текст распадается на отдельные, вполне самостоятельные куски, свободно присоединяемые друг к другу, и живет лишь в устном исполнении.

¹ То, что начальные буквы этих слов обозначены наименованиями из старославянского алфавита, — полемический выпад против «Беседы».

² Подробнее об этом см. в наст. изд. статью «Сатира Воейкова „Дом сумасшедших“».

Непрерывное присоединение новых злободневных куплетов, исключение старых, потерявших интерес, возникновение редакций и вариантов в принципе исключает законченность с точки зрения письменной литературы. Кроме того, неотделимый от ситуации исполнения, от аудитории, определяющей выбор того или иного варианта, текст никогда не может быть адекватно передан в письменном виде. Само понятие «окончательного текста» к нему неприменимо. Воейков, подчиняя эту внелитературную форму задачам создания литературно-полемического текста, вполне сознательно расширял художественный мир современной ему поэзии¹. Традиция эта прочно укоренилась в сатирической куплетистике. Потребовалась смелость Пушкина, чтобы на основе принципа «бесконечного текста» построить эпическое произведение «Евгений Онегин» — роман, принципиально не имеющий конца.

Соотношение «верхнего» и «нижнего» этажей поэзии проявилось в том, что творчество поэта мыслилось совсем не в виде суммы печатных текстов — оно было неотделимо от салона, быта, аудитории. Вхождение литературы в быт было характерной чертой культуры начала XIX в., в равной мере присущей всем литературным группировкам и течениям: карамзинист В. Л. Пушкин и ярый враг Карамзина П. И. Голенищев-Кутузов в равной мере славились в допожарной Москве как мастера акростихов, шарад и буриме, сливавшие поэзию с салонной игрой; протоколы «Арзамаса», писанные гекзаметрами Жуковским, и «Зеленая тетрадь» Милонова и Политковских были стихами, неотделимыми от атмосферы породивших их кружков, причем неотделимыми совсем в ином смысле, чем это говорится применительно к последующим эпохам. Как философия для кружка Станкевича представляла не один из видов занятий, а обнимала все, составляя основу жизненного поведения, так поэзия начала XIX в. пронизывала *все*, размывая завещанную XVIII столетием четкость границ между жизнью и литературой, стихами и прозой. Именно в этой атмосфере бытового поэтизирования, которое можно сопоставить с бытовым музицированием в Германии и Вене XVIII в., родилась линейская слитность стиха и жизни, определившая столь многое в творчестве Пушкина.

Обязательной оборотной стороной развития бытовой импровизации был дилетантизм: поэзия начала XIX в. неотделима от слабых, наивных дилетантских стихов. Без них не существует и стиховая культура Пушкина и Жуковского, как вершины не существуют без подножий. Дилетантские стихи, слитые с бытом, были характерны для поэтического облика В. Л. Пушкина. У этих стихов была своя поэтика — поэтика плохих стихов, соблюдение которой было столь же обязательно, как и высоких норм для серьезной лирики. Она сохраняла наивность поэтической техники середины XVIII в., подразумевала неожиданные и неоправданные отклонения от темы, продик-

¹ В исключительных обстоятельствах 1812 г., видимо стихийно, «Певец во стане русских воинов», задуманный Жуковским как гимн, в духе «Славы» Мерзлякова (традиция восходила к Шиллеру), обрел черты подвижного, текучего, откликающегося новыми строфами на новые события стихотворения. Превращение текстов этого типа в печатные всегда будет в определенной мере условным.

тованные необходимостью преодолеть трудности, связанные с технкой рифмы. Рифма диктует ход повествования, давая ему порой неожиданные повороты. Техника стиха в этом случае приближается к сочинению на заданные рифмы (см. «Рассуждение о жизни, смерти и любви» В. Л. Пушкина), и поэт, с явной натугой подбирающий рифму, проявляет мастерство изобретательства в соединении ничем по смыслу не связанных слов. Культивируется вольный ямб, но строго запрещается нарушение силлабо-тоники. Показательно, что послание В. Л. Пушкина к П. Н. Проклонскому, первый стих которого обессмертил Пушкин, включив в свое послание к Вяземскому, не вызвало ни у кого протеста — над ним посмеивались как над «нормальным» плохим стихотворением. Послание же его с дороги в «Арзамас» вызвало в этом обществе целую бурю, было осуждено на специальном заседании и повлекло разжалование В. Л. Пушкина из арзамасских старост. В чем причина бурной реакции? Стихотворение было «плохим не по правилам», оно нарушало литературную просодию, употребляя разговорный стих, ассоциировавшийся с ярмаркой, и площадной стиль. Неприятие его «Арзамасом» не менее показательны для литературной позиции этого общества, чем его декларации.

Неумелость, известная наивность проникала и в «высокую» поэзию В. Л. Пушкина, уже в качестве внесистемного элемента, придавая стихам связь с личностью поэта, некоторый налет *bonhomie*, простодушной важности. Иным был тон, окрашивающий поэзию Воейкова. Взятые отдельно, тексты его произведений звучат иначе, чем в общем контексте его творчества, биографии и характера. Но творчество его никогда не было собрано и до настоящего времени полностью не выявлено — Воейков часто пользовался литературными масками, публикуя стихотворения то под именами уже умерших поэтов (так он воспользовался именем А. Мещевского), то вымышляя никогда не бывших. В цензурном ведомстве хранятся его мистификации о якобы уже умерших поэтах Сталинском и других. Биография Воейкова изобилует темными пятнами: какое-то неясное, но осязаемое отношение имел он к антипавловскому заговору; неожиданное его появление в Москве и пламенные речи на заседаниях Дружеского литературного общества¹ плохо согласуются со всем, что мы знаем о его дальнейшей деятельности. Не изучена роль Воейкова в войне 1812 г. (есть сведения, что он был партизаном), а в дальнейшей биографии драматическое вторжение в судьбу семьи Протасовых и Жуковского заслонило все остальные его поступки. Воейкова мы знаем в основном по мемуарам, оставленным его литературными противниками. Воейков был многолик, и сама игра масками ему, видимо, доставляла удовольствие. Будучи «чистым художником» интриги, он не потому находился в постоянной ожесточенной борьбе, что имел врагов, а напротив, заводил себе врагов, чтобы оправдать жажду конфликтов, питавшуюся огромным честолюбием, неудачной карьерой и завистью.

¹ См.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1958. Вып. 63. С. 30.

«Бытовая поэзия» Воейкова уходит корнями в эпиграмму, она питается тем, что в ту эпоху иазывали «личностями», понятна лишь в связи с событиями, в тексте не упоминающимися, но — подразумевается — прекрасно известными аудитории. Личный намек — основа его поэтики. И современники помнили об этом, когда Воейков являлся им в высоком послании, вещающим от имени истины. И сам Воейков понимал, что разрыв между той личной репутацией, которую он сам себе создает, и его печатным творчеством придает его стихам дополнительные пикантные смыслы. Так, в разгар семейных драм, в которые был посвящен весь круг петербургских литераторов, он печатает трогательные послания к жене, изображая в них себя по литературным канонам добродетельного супруга.

И В. Л. Пушкин, и Воейков выразили характерную черту поэзии начала XIX в.: стихи — это еще не все творчество, а лишь его часть. Распадаясь на предназначенную и не предназначенную для печати части, они дополняются поведением поэта, личностью его, литературным бытом, составляя в совокупности с ними единый *текст*.

Отношение карамзинизма к зарождающейся романтической поэтике составляет один из кардинальных вопросов литературной жизни тех лет.

Русский романтизм многим обязан Карамзину (хотя, конечно, питался и многочисленными иными источниками). Проза периода «Аглаи», баллады вроде «Раисы» и «Графа Гваринуса» во многом определили поэтику будущего романтизма. Однако карамзинизм 1800—1810-х гг. далеко не абсолютно совпадал с творчеством писателя, чье имя дало название этому направлению, да и сам Карамзин успел к этому времени проделать значительную эволюцию, далеко уйдя от собственного творчества середины 1790-х гг. Новаторство карамзинистов подразумевало *продолжение*, а не *отбрасывание* предшествующей культурной традиции. Эта умеренность не могла вызвать сочувствия молодых романтиков. Не случайно ранние произведения русского романтизма, будь то «Элегия» Андрея Тургенева или «Громвал» Каменева, создавались в недрах литературных группировок, остро критиковавших Карамзина и его школу.

«Элегия» Тургенева принадлежит к наиболее значительным явлениям русской лирики начала XIX в. Она определила весь набор мотивов русской романтической элегии от «Сельского кладбища» Жуковского (конечно, сказала и общность источника — элегии Грея) до предсмертной элегии Ленского: осенний пейзаж, сельское кладбище, звон вечернего колокола, размышления о ранней смерти и мимолетности земного счастья. Специфичным для Андрея Тургенева было то, что к этому комплексу мотивов он присоединил рассуждение о зле, царящем в общественном мире, и о невозможности найти счастье в самом себе, удалившись от борьбы.

Сами по себе мысли и картины элегии не были уже чем-либо неслыханно новаторским для поэзии тех лет (элегия Грея была широко известна, знал русский читатель и французские элегии эпохи Жильбера, Мильвуа и Парни) — новым было то, что русская поэзия обрела поэтические средства для их выражения.

Андрей Тургенев в «Элегии» выступил как непосредственный предшественник Жуковского в существенном поэтическом открытии — осознании того, что текст стихотворения может значить нечто большее, чем простая сумма значений всех составляющих его слов. При кажущейся простоте стихотворение построено с большим искусством. Особенно важна сложная система звуковых повторов и чрезвычайно интересный интонационный рисунок. Последний достигается неожиданным и разнообразным расположением рифм. Шести-стопный ямб, которым написано стихотворение, имел в русской поэзии XVIII в. прочную традицию, безусловно настраивавшую читателя на ожидание парных рифм, что, в свою очередь, требовало определенного синтаксиса и обуславливало сентенциозно-резонерскую интонацию. Стихотворение становилось рассуждением. Тургенев же хотел создать текст-медитацию и сознательно нарушил читательское ожидание: элегия открывается четырехстишием, построенным по необычной для начала большого стихотворного повествования схеме: AbbA. Однако далее стихи располагаются по еще более редкому в ту эпоху рисунку: ccDeDe, причем мужские и женские рифмы через строфу меняются местами.

Эти построения лишь условно можно назвать строфами: графическое членение текста с ними не считается — он разбит на неравные части, причем пробелы порой проходят посреди «строфы». Скорее это строфоподобное нарушение ожидаемой инерции стиха. То, что важно имело чувство нарушения, ясно из следующего: как только инерция шестистишией строфы устанавливается, Тургенев спешит ее нарушить вариантом: aaBaBa, а в середине элегии вообще дает несколько кусков, написанных традиционной парной рифмой. Соответственно возникает гораздо более, чем в традиционном александрийском стихе, вариативная схема синтаксиса и интонаций. Рассуждение сменяется мечтанием, а сложная система сверхлогических сближений и противопоставлений слов создает богатство смыслов, не передаваемых прозаическим пересказом стиха.

Биография Андрея Тургенева, казалось, специально построена была так, чтобы превратиться в романтический миф: гений-юноша, много обещавший и ничего не свершивший, похищенный в расцвете сил внезапной смертью. Однако посмертной канонизации не произошло — русский романтизм еще не был готов к тому, чтобы создавать свои мифы. Сказалась и та поразительная способность забывать, которая была оборотной стороной быстрого исторического движения: события следуют одно за другим с такой скоростью, новые поколения так быстро сменяют друг друга, стремясь не продолжать, а переделывать, что вчерашний день проваливается в небытие. Друзья — а Андрей Тургенев прожил всю свою короткую жизнь в обстановке пламенной дружбы — не выполнили даже простого дружеского долга: намерение собрать и издать произведения покойного поэта так и не было осуществлено и о нем вскоре забыли. Кюхельбекеру уже пришлось «открывать» Андрея Тургенева и изумляться его таланту.

Забыт был и другой поэт, чья жизнь, казалось, создана была для канонизированного стереотипа поэта-романтика. Александр Мещевский, паисонский знакомец Жуковского, сосланный в солдаты на Урал за неизвестную

вину и без какой-либо надежды на прощение¹, обладавший незаурядным поэтическим талантом, сведенный чахоткой в раннюю могилу, легко мог превратиться после смерти в литературный миф. Но арзамасцы, как их горько упрекал в том Жуковский, предпочитали шуточные ужины с ритуальным съедением жирного гуся; взявшиеся за издание стихов Мещевского Жуковский и Вяземский остыли после смерти поэта, и подготовленный сборник так и остался в бумагах Жуковского.

А между тем Мещевский был поэтом даровитым и интересным. Он представляет собой как бы двойника Жуковского, жестко доводя до предела, до последовательной и безусловной системы то, что у самого Жуковского было усложнено и обогащено непоследовательностями, противоречиями и отступлениями. Мещевский — это Жуковский, выпрямленный по законам канонического Жуковского. В этом смысле он, в определенных отношениях, «удобнее» для историков литературы. Мещевский прежде всего — баллажник². Характерно также стремление его ориентироваться на *переводную* балладу, и именно на немецкую. Основные показатели фактуры стиха и стиля также поразительно сходны.

Н. Остолопов очень точно резюмировал нормы русской баллады, сложившиеся под влиянием Жуковского, подчеркнув зависимость ее от немецкого, а не романского понимания этого жанра: «У немцев баллада состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романса наиболее тем, что всегда основана бывает на *чудесном*; разделяется также на строфы. Хотя Бутервек, их новейший эстетик, и говорит, что содержание таких сочинений должно быть непременно взято из отечественных происшествий, но сие не всегда соблюдается. Сии баллады могут быть писаны стихами всякого размера. Г<осподин> Жуковский показал нам удачно написанные образцы русских баллад»³.

Основываясь на таком определении, следовало бы «Раису» и «Алину» Карамзина, равно как и всю бытовую балладу вообще, отнести к романсам. Национально-героическая тематика объявлялась факультативным признаком баллады. В качестве обязательного признака остается *чудесное повествование*. Баллада воспринимается как повествовательное стихотворение, сюжет которого развивается по законам сверхъестественного, события развязываются в результате вмешательства таинственных, иррациональных сил. Карамзинизм, впитавший в себя культуру европейского скептицизма XVIII столетия, мог принять такой текст только в качестве шутки, игры ума и фантазии. Поэтому, допуская романтическую балладу, он отводил ей место периферийного жанра,

¹ Причина этого была достаточно прозаической: самовольная попытка во время войны 1812 г. снять мундир была истолкована как трусость и дезертирство. Мещевский, видимо, вызвал личный гнев императора, и все попытки ходатайствовать за него оставались безуспешными. Однако арзамасцам причина ссылки была неизвестна.

² Мещевский не был эпигоном: незаурядность его таланта — бесспорна. Он, видимо, ясно осознавал насущную потребность для литературы романтизма перейти от баллады к поэме и предпринял в этом направлении не лишённые интереса шаги — превратил в поэмы «Наталью, боярскую дочь» и «Марьину рошу» (см.: Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII — начала XIX в. М., 1952. С. 257). Крайне неблагоприятные условия творчества обусловили неудачу этих попыток.

³ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 62—63.

литературной игры. Мы уже говорили о том, как осторожен был карамзинизм в признании фантастики. Фантастика связана была с сюжетностью и уже этим противостояла основным структурообразующим принципам карамзинизма, одновременно она создавала мир аномальный и неожиданный.

В дальнейшем в сознании читателей последующих поколений и историков литературы произошло перераспределение понятий: баллада начала восприниматься как высокий и определяющий всю систему жанр, типично карамзинистские жанры переместились на периферию. Трудно судить о том, что представляло собой творчество Мещевского в целом — значительная часть его произведений до нас, видимо, не дошла. Однако мы можем вполне представить себе, каким Мещевский *хотел* предстать перед читателем в том решающем для него сборнике, который готовился им, умирающим от чахотки и солдатчины. Надежда сделать свое имя известным была для него единственным шансом на свободу: два подготовленных им сборника, побывавшие в руках Жуковского и Вяземского, сохранились. Сборники Мещевского — это сборники баллад; один из них полностью переведен с немецкого.

Однако Мещевский не был простой поэтической тенью Жуковского. В его поэзии есть примечательная особенность: легко владея интонациями, введенными в поэзию Жуковским, он часто предпочитает стиль темный, синтаксис запутанный, возрождая поэтику «трудных» лириков XVIII в. и перекликаясь с архаистами из лагеря «Беседы».

«Беседа любителей русского слова» давно уже перестала быть тем историко-литературным пугалом, каким она выглядела в трудах ученых прошлого столетия. В ней уже не видят анекдотическое собрание безграмотных и неодаренных литераторов. Программе «Беседы» посвящен ряд капитальных работ, среди которых особенно выделяются труды Ю. Н. Тынянова. И все же сделать некоторые уточнения к существующим историко-литературным концепциям по этому вопросу необходимо.

Идейные истоки «Беседы» были сложны и противоречивы. Интерес к старине, архаическому языку и жанрам, проблеме народности выросал на основе различных, порой противоположных идейных систем. Однако ни одна из них не ассоциировалась в сознании современников с классицизмом. Более того, если для романтизма классицизм и культура XVIII в. представляли как старина, которой надо противопоставить новое искусство, то для тех идейных движений, на основе которых выросла «Беседа», XVIII в. был веком ложного, с их точки зрения, новаторства, которому следовало противопоставить некоторую исконную традицию.

Защищать традицию можно было с трех позиций. Во-первых, это могла быть реакционно-феодалная оппозиция просветительству. Просвещение XVIII в. в основу своей системы положило противопоставление природы и общества. Истинное мыслилось как естественное, антропологически свойственное отдельному человеку. Зло же — синонимом его считалась ложь — имеет общественное происхождение. Одной из реализаций этой основной антитезы была оппозиция «теория — история». Теория, основанная на природе человека, естественно-научном изучении его существа как отдельной

личности, постигает истинные потребности людей, история — лишь печальная иллюстрация длинной цепи заблуждений и злодейств. Прецедент ничего не доказывает, он — скорее предостережение, чем аргумент.

В борьбе с Просвещением защитники феодального порядка ссылались на традицию: именно ею оправдывались сословные привилегии и церковные обряды. Обычай, сложившийся жизненный уклад, порядок, не объяснимый с точки зрения разума, но утвержденный традицией, поэтизация средневековья в разных концах Европы выдвигались в качестве средства против теорий Просвещения. На этой основе вырастала и немецкая школа права, и казенная народность, культивировавшаяся при дворе Екатерины II (ср. написанные по высочайшему заказу И. Богдановичем «народные» пословицы), и павловский культ рыцарского средневековья. Когда Державин, прославляя Екатерину, писал в «Фелице»:

Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой... —

он имел в виду все ту же антитезу: «донкишотству» теоретика-просветителя противопоставлялись «обычаи, обряды»¹.

Однако интерес к прошлому мог родиться и в недрах Просвещения: прошлое и настоящее можно было рассматривать не как два звена непрерывной цепи, а в качестве крайних, противоположных полюсов. В этом случае прошлое можно было отождествить с «природой», а в настоящем увидеть ее искажение. Кроме того, поскольку просветитель склонен был видеть в трудовой, народной жизни идеал нормального существования, а в народной поэзии — непосредственный голос Природы, интерес к фольклору и древнейшим периодам истории возникал и в кругах Просвещения. Правда, в фольклоре при этом подчеркивалась не художественная ритуалистика, а импровизация, история же неизменно приобретала черты опрокинутой в прошлое утопии. Интерес к античной и древненациональной героике, противопоставление гомеровского мира — именно как демократического — современному свойственны были и Радищеву, и Гнедичу, и Мерзлякову, и Востокову.

Если к этому добавить, что отрицательное отношение к «легкой» салонной поэзии приобретало в этих кругах характер апологии эпических жанров, античных и «народных» размеров и славянизированного языка, то связь поэтики Просвещения и «архаистов» начала XIX столетия, чьи взгляды, таким образом, питались из противоположных источников, становится очевидной. Не случайно в рядах «Беседы» мы находим Крылова и Гнедича.

Однако был и третий источник, который необходимо учитывать, говоря о генезисе интересующего нас литературного явления, — это масонская тра-

¹ Отождествление «донкишотства» с политическим доктринерством, теоретичностью кабинетной революционности входило в словоупотребление той эпохи. Так употреблял этот термин Карамзин. Пушкин в первом наброске статьи о Радищеве характеризовал его как «политического Дон-Кихота, заблудившегося, конечно, но действующего с энергией удивительной и с рыцарской совестью» (XII, 353).

дия, идущая от Новикова, А. М. Кутузова, Хераскова, Ключарева, непосредственно повлиявшая на поэтов «Беседующего гражданина» и «Покоящегося трудолюбца», а через Прокоповича-Антонского — на молодое поколение поэтов, связанных в начале века с Университетским пансионом.

Поэтика этого круга была тесно связана с предромантическим эпосом: Клопштоком, Юнгом, Геснером или писателями, популяризовавшимися предромантиками (Мильтон, Беньян). Отношение к легкому стихотворству здесь было резко отрицательным. Поэзии предписывалась нравственно-воспитательная роль, культивировался аллегоризм. Стремление насытить художественный текст философской проблематикой определило то, что Кутузов в прозаических переводах Юнга, Мендельсона (возможно, ему же принадлежат переводы из Геснера в «Утреннем свете»), Херасков и Ключарев в поэзии¹ смело вводили неологизмы, создавая на основе старославянской лексики самобытную философскую и психологическую терминологию. Поэзия насыщалась архаизмами. Искусству отводилась активная роль в нравственном воспитании человека. Вся всемирная история мыслилась как грандиозная эпопея падения и возрождения человечества, причем путь к общему возрождению лежит через нравственное воскресение отдельного человека. Культуре XVIII в. в целом была присуща идея изоморфизма человека и человечества: все свойства человечества заложены в отдельном человеке и всемирная история лишь повторяет судьбу индивида. От этого — многочисленные робинзонады, опыты моделирования свойств человечества на материале судьбы изолированной личности. Поэтому роман XVIII в. получил совершенно иной смысл, чем аналогичные жанры последующего столетия. Повествование всегда двупланово: в просветительской литературе двуплановость эта проявляется в том, что бытовой сюжет, рассказывая о конкретных событиях из жизни героя, одновременно повествует о наиболее общих закономерностях человеческой природы. Так построены «Робинзон», «Эмиль», «Новая Элоиза», «Отрывок путешествия в... И*** Т***», «Житие Федора Васильевича Ушакова». Массонское повествование также двупланово, однако смысл этой двуплановости иной: сюжетное повествование — мифологическое или сказочное, чаще всего строящееся как описание *пути*, странствия, — приобретает характер аллегорического рассказа о нравственных исканиях. Одни и те же эпизоды на одном уровне трактуются как элементы сюжетного повествования, а на другом — в качестве деталей утонченного психологического анализа.

Результаты этого двупланового построения были противоположны. В просветительской литературе свойства отдельной личности были заданы — это была склонность к добру и собственной пользе, разумность, красота и тому подобное. Человеческая личность бралась как конечная, нераздробимая единица социума. Исследованию подвергался не человек, а коллизии его общественного бытия.

¹ Ключарев как поэт оценивался в некоторых кругах очень высоко. Карамзин писал Лафатеру: «В господине Ключареве мы имеем теперь поэта-философа, но он пишет немного» (цит. по: *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника*. Л., 1984. С. 469).

Если в просветительской литературе сюжетное повествование об отдельной личности или небольшой группе становилось моделью всемирно-исторических событий (рассказ о бунте группы студентов — модель рождения революции в «Житии Федора Васильевича Ушакова» Радищева), то в произведениях масонов повествуется о всемирных событиях (например, крещение Руси во «Владимире Возрожденном» Хераскова), но подлинное значение текста — история воскресения или гибели Человека. Человек перестает рассматриваться как простое целое: душа его — арена борьбы, столкновения противоборствующих враждебных сил. Она-то и есть загадочный объект изучения.

Масонская поэзия была пропитана мотивами катастрофизма, кратковременности и греховности жизни. Юнговские мотивы «ночной» души, поставленной лицом к лицу со смертью, с трагической непонятностью человеческого бытия, находили широкий отклик в русских масонских изданиях.

Хотя в философском смысле масонские идеи были основным оппонентом Просвещения (реакционно-правительственный лагерь, как это часто бывало в России, проявил полную теоретическую импотентность и никаких достойных внимания идей не выдвинул), политически они были не реакционными, а либеральными: отвергалась не только революция, но и деспотизм. И деспотизму, и революционному насилию противопоставлялась постепенная эволюция, совершаемая путем просвещения, умственного и нравственного прогресса, деятельной филантропии и самоусовершенствования. В разные моменты напряженной общественно-политической жизни конца XVIII — начала XIX в. соотношение масонской и демократической мысли складывалось по-разному: от крайней враждебности до союза в борьбе с деспотизмом и феодальным насилием.

По-разному складывалось отношение названных лагерей к духовному наследию допетровской Руси, причем вопрос этот не отделялся в XVIII — начале XIX в. от воззрений на живую православную церковную традицию и стихию старославянского языка, несущую для человека тех лет целый мир культурных и нравственных ассоциаций.

Официальная культура по традиции, шедшей еще от Петра, имела отчетливо секуляризованный характер. От церкви требовались лояльность и отсутствие собственной позиции во всем, выходящем за пределы узкообрядовые. Зато здесь она признавалась безусловным авторитетом. Поэтому привнесение элементов православной церковности в политику и общественную идеологию, которое начали практиковать определенные круги в начале alexandroвского царствования, имело характер оппозиции правительству справа и весьма nastороженно воспринималось императором.

Литература Просвещения относилась к церковной традиции отрицательно и если могла принять идею бога-разума, то обрядность, в том числе и православную, отрицала. Одновременно европеизированный стиль жизни ослаблял бытовые связи с православной обрядностью (столичный дворянин мог годами не бывать у причастия, даже не по вольнодумству, а просто по лени и нежеланию выполнять утратившие смысл обряды, соблюдение постов

в большом петербургском свете уже к началу XIX в. считалось неприличным ханжеством, не истинной, а показной набожностью), а утвердившийся на вершинах общества обычай проводить начальное образование по-французски — даже Евангелие детям читали во французских переводах — ослабил знание старославянского языка. Уже А. Сумароков, когда пожелал спародировать стиль В. Тредиаковского, не смог составить грамотной старославянской фразы. После Ломоносова старославянский язык в сознании образованного дворянина секуляризировался, превратившись в оцределенный — поэтический — стиль светской речи, причем воспринимался не как язык, а как специфическая лексика русского языка.

Иным было положение в образованных недворянских кругах. Связь с церковной культурой здесь была органической. Ее поддерживали и воспоминания детства (образованный разночинец из крестьян, купцов или мещан — явление в интересующую нас эпоху сравнительно редкое: основная масса рекрутировалась из поповичей), и характер обучения: начального — по церковнославянским книгам¹, дальнейшего — в семинарии. Показателен анализ старославянского языка Радищева — писателя, стремившегося проникнуть в дух допетровской, в частности церковной, культуры и сделавшего архаизацию языка программой. Анализ убеждает, что знание языка церковных книг не было для Радищева органичным — очень многое из того, что он считал архаизмами, было, по сути дела, неологизмами, невозможными в реальных памятниках². Нормы старославянского синтаксиса в его сознании, видимо, сливались с латинскими в некий единый архаический строй речи.

Но тем более примечателен интерес Радищева к языку и содержанию церковных книг. При этом, если Ломоносов, свободно владевший церковной традицией, игнорировал содержание церковных книг, видя в них лишь источник лексического обогащения языка, то Радищева привлекали сами тексты. Не случайно два из его центральных произведений писаны в форме житий, а в главе «Клин» из всех произведений русского фольклора он избрал духовный стих об Алексии, человеке Божиим. Радищеву были необходимы образы, проникнутые идеей самопожертвования, героизма, готовности к гибели. Просветитель и гельвецианец, он внутри своей системы находил идеалы общества, построенного на интересах всех и каждого, разумно понятом счастье отдельного человека. А идеал самопожертвования ему, как позже Некрасову, приходилось искать в мире образов и идей, выработанных церковной культурой.

Все больший отклик эта сторона идейно-литературной программы русского Просвещения находила по мере того, как мысли идеологов получали распространение, проникая в ту разночинно-семинарскую среду, для которой образы эти и языковая стихия были родными, органичными. Так получилась та амальгама европейских идей XVIII в., руссоизма, культа Природы, в конце

¹ По церковным книгам учились читать в конце XVIII в. и провинциальные дворяне.

² Ошибки, свидетельствующие о неорганическом, поверхностном усвоении старославянского языка, допускал и Шишков. Карамзин, в годы работы над «Историей» овладевший им безукоризненно, в молодости спутал «куцу» и «рощу».

века уже окрашенного влиянием штюрмерства и молодого Шиллера, гелленианской этики и древнерусской литературной традиции, церковнославянской языковой стихии и идеала готовности к героической гибели, мученической смерти, почерпнутого из житийной литературы, которая была присуща русскому массовому демократическому сознанию конца XVIII в. Типичным человеком этой среды был П. А. Словцов. Словцов (фамилия его — семинарского происхождения, родовая фамилия — Слопцев, от диалектного названия детали охотничьего вооружения; Слопцевы происходили из крещеных охотников-вогулов) принадлежал к наследственному сибирскому духовенству. Автор его рукописной биографии свидетельствует: «Род „Слопцевых“ — так писались дед и отец ученого мужа — один из самых старинных между духовенством Ирбитского края и славился издавна как бы наследственно даровитостию своих членов»¹. Товарищ Сперанского по семинарии, Словцов рано сделался вольнодумцем, поклонником философии Руссо. Прежде чем ему удалось снять рясу, он прошел длинный и мучительный путь инквизиторских преследований. Принадлежащая его перу ода «Древность» — один из наиболее интересных образцов русской вольнодумной поэзии 1790-х гг.

Само слово «древность» употреблено в этом тексте так, что соединяет значение времени (узко — прошедшего времени, но шире — всякого) в семантическом употреблении, свойственном масонским текстам конца века, и истории. Отношение к последней отражает всю сложность решения этой проблемы для просветителя.

В системе культуры всегда выделяется группа текстов высшей авторитетности. На протяжении длительного периода европейской культуры признаком такой авторитетности считалась древность памятника, традиционность его содержания. На этом строилось средневековое чувство текста, которое в XVIII в. продолжало жить в церковной культуре. В антитезе «старое — новое» первое всегда безусловно оценивалось выше. В рационалистической системе положение изменилось — «новое» стало синонимом хорошего. Масонство в этом смысле восстановило средневековую традицию. Убеждение в синонимичности понятий «древность» и «истина» было столь глубоко, что породило многочисленные псевдоархаические документы. Отношение Просвещения к этой проблеме было специфическим. Понятие древнего (исконного) отделялось от исторического прошлого. Второе оценивалось безусловно отрицательно. Ему противопоставлялось «новое», которое, однако, мыслилось лишь как *восстановление* исконного порядка вещей, то есть «древности». Весь этот круг проблем и привлекает автора стихотворения. Он прежде всего отвергает отождествление старины и истины:

Стоит, чтоб оракулом явиться,
Лишь на персях древности родиться.
Разве гений истины слетал
На сосцы вселенной тот лишь термин,

¹ Вологодит И. Кое-что для биографии Петра Андреевича Словцова // ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 465.

В коем разум, первенец Минервин,
В сирой колыбели почивал?

Из этого делался крайне смелый в своем неприкрытом вольнодумстве вывод: можно ли полагать, что Библия сохраняет авторитетность, когда все меняется (следует характерная ссылка на изменения в космосе, выполненная на уровне астрономии конца XVIII в.):

Должно ль, чтоб отцы столпотворенья,
Скрывши темя в сумраке небес
И вися над бездной заблужденья,
На истлевшей вазе древних грез,
Уцелели до всеобща труса...

«Старое» отрицается не только потому, что оно — оправдание для отвергаемых разумом заблуждений. Ведь его же привлекают как обоснование мнимых прав дворянства!

Кто ж присвоит право первородства?
Ты, остаток древняя резьбы,
Сын наследственного благородства,
Тщетно режешь старые гербы,
Тщетно в славе предков ищешь тени...

Историческому как отрицательному противопоставляется «древность». Толкование ее несет явные следы поэтики масонов, в особенности — С. Боброва. Катастрофические картины, соединение мистики с естествознанием, нагнетание антиэстетических образов гниения, гибели, разрушения связывались в 1790-е гг. именно с поэтикой Боброва (например, в полемическом предисловии Карамзина к «Аонидам»).

Однако этот налет сочетается в стихотворении с чисто просветительским отождествлением исконно древнего с новым, а позитивного прогресса — с восстановлением исконных норм человеческого общежития. Характерен заключающий стихотворение образ радуги, объединяющий «бывшее — будущее» (не-сущее) в противопоставлении настоящему (сущему). Древность и будущее — царство разума и гения; исторически сложившееся — область предрассудков, религиозных и политических:

Мирна радуга для них явилась,
Половиной в древность наклонилась,
А другой — в потомстве оперлась.

Стихотворение отражает настроения русской прогрессивной интеллигенции конца XVIII в. в один из наиболее мрачных исторических периодов. И именно поэтому следует подчеркнуть такую особенность: резко выраженное сочувствие Польше, разорванной европейскими монархами, и в первую очередь Екатериной II. Печатная литература сохранила нам лишь панегерики на взятие Варшавы (осмеянные Дмитриевым в «Чужом толке»), — только

литература рукописных сборников могла выразить подлинные чувства, которые испытывала по этому поводу лучшая часть русского общества, — чувства горечи и стыда. Герцен в XIX в. своими выступлениями в защиту Польши, по словам Ленина, «спас честь русской демократии»¹. Строфа в стихотворении Словцова говорит о том же.

Иначе строилось отношение к древнерусской культуре в масонской поэзии. Хотя церковная обрядность и отвергалась масонами и отношения с православной церковью у них были более чем натянутыми (церковники были главными гонителями масонства и доносчиками на него), связи с древнерусской культурой, церковной письменностью в их среде были глубоки и постоянно поддерживались. Интерес этот питался прежде всего убеждением, что истина скрыта в древних текстах. Она дается не путем изобретения нового, а умелым чтением старого. Поиски сокровенной мудрости для масонов складываются из разыскания забытых и утерянных текстов (чем древнее, тем истиннее) и поисков «ключей» к обнаружению скрытого в них содержания. Сама непонятность документа в этом случае делается привлекательной — она залог наличия в нем тайного смысла.

Идеи кружка Новикова — Кутузова широко проникли в сознание молодежи 1790-х гг., особенно группировавшейся вокруг Московского университета. Они определили лицо таких журналов, как «Покоящийся трудолюбец», «Беседующий гражданин», журналов, которые можно назвать зеркалом масонской, еще не успевшей профессионализироваться литературы той эпохи. Целое поколение русской интеллигенции конца XVIII в. — писателей, переводчиков, журналистов, педагогов, преподавателей Невской семинарии и морских офицеров Балтийского флота — выросло в атмосфере идей кружка Новикова — Кутузова.

Однако обстановка конца XVIII в. вызвала идейную перегруппировку: с одной стороны, правительственный лагерь и тяготевшие к нему литературные силы, с другой — все группировки, искавшие путей социального, политического, морального возрождения общества. Внутри каждого из лагерей границы размывались и теряли четкость по мере усиления правительственной реакции. В реальной действительности происходили сдвиги и потрясения. В связи с этим менялась функция и общественная оценка существующих идей. Просветительство, бывшее в течение второй половины XVIII в. наиболее прогрессивным историческим направлением, обернулось новыми сторонами: стал очевиден утопизм прямолинейно-оптимистического взгляда просветителей на природу человека, раскрылись отрицательные стороны исторического прогресса, резко обострились моральные аспекты политических проблем. Революция в Париже и реакция в России о многом заставили подумать русского человека на рубеже двух веков. В этих условиях деятели Просвещения стремятся найти ответы на новые, выдвинутые историей вопросы. На протяжении 1790—1800-х гг. это выразилось в стремлении пополнить свои воззрения тезисами, идущими из других идеологических систем. Развивается тенденция к своеобразному эклектизму — переходному этапу на пути выработки нового

¹ Ленин В. И. Памяти Герцена // Полн. собр. соч. Т. 21. С. 260.

монизма. Частным случаем такого эклектизма было взаимопроникновение просветительских и масонских идей. Типичным героем этой переходной эпохи, отразившим сложное переплетение идей, был Семен Бобров.

Хотя, с одной стороны, поэзия Боброва ярко выражала этот эклектизм (можно добавить к этому отчетливое стремление поэта отвернуться от современной ему поэзии, обратиться к более ранней традиции — Ломоносову и Тредиаковскому), с другой стороны, она представляла как внутренне единая система. Из разнообразных материалов, само соединение которых оказалось возможным только в силу особого стечения исторических обстоятельств, Бобров построил внутренне органическую систему, представляющую яркое явление в истории русской поэзии.

В основе поэзии Боброва лежит отрицание того направления, которое выразилось в создании «легкой поэзии». С Боброва начинается русская «поэзия мысли». Понятие «поэзия мысли» определяется не глубиной философских идей (очевидно, что не глубина мысли, не значимость философской концепции позволяет определить Боброва, Баратынского или Шевырева как «поэтов мысли», в отличие от Державина, Пушкина или Лермонтова¹), а особой авторской установкой на философскую значимость художественного текста. Границы между этими типами текстов снимаются: философия таит в себе поэзию, и поэзия обязана быть философией.

Мысль у Боброва — это неожиданное сближение понятий. Глубокая мысль в поэзии — это мысль поражающая, неожиданная. А неожиданность создается нетривиальными, странными сочетаниями слов и образов. От этого принципиальная *странность* поэзии Боброва. Неудивительно, что, с позиций карамзинистов, это был «дикий» поэт: вся поэтика карамзинизма строилась на выполнении некоторых норм (например, норм «вкуса»), стиль Боброва — принципиальное нарушение норм и правил. Неожиданность семантических сближений фигурировала в качестве риторического приема еще в системе Ломоносова. Это знаменитое «сопряжение далековатых идей». Вообще новаторство Боброва не отрывает его поэзию от культуры XVIII в., а, наоборот, парадоксально ее с нею связывает: это нарушение системы, которое ощутительно, художественно значимо лишь до тех пор, пока художественно активна, жива в культурном сознании и представляет ценность сама эта система. Новаторство такого типа всегда комбинаторное: оно строится как новые, до сих пор запретные сочетания в пределах данной системы элементов.

Однако то, что в системе Ломоносова допускалось лишь в одной сфере — метафоризма — и касалось собственно семантической (в лингвистическом значении) области текста, у Боброва возводится во всеобщий принцип. Помимо принципиальной установки на неожиданную, смелую метафору, Бобров

¹ Понимание этого термина как некоего комплимента, характеризующего философскую значимость мыслей поэта, проскальзывает в работах, определяющих как «поэтов мысли» и Пушкина, и Кольцова, и Некрасова. Наше определение «поэзии мысли» приближается к тому, которое дал в ряде работ Е. А. Маймин (см., например, статьи: Державинские традиции и философская поэзия 20—30-х годов XIX столетия // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8. С. 127—143; Философская лирика поэтов-любомудров // История русской поэзии. Л., 1969. Т. 1. С. 435—441).

вступает на путь сближений, примеров которым мы уже не найдем у Ломоносова: сопрягаются не «далековатые» в семантическом отношении слова, а несоединимые культурные концепции. Так, идея постепенного культурного прогресса истолковывается как одухотворение, победа мысли и духа над материей. Прогресс для народа то же, что самовоспитание для человека. Отсюда и апология Петра I, и трактовка его дела в «Столетней песни...»¹.

Он сам себя переродил,
Чтоб преродить сынов России.

Отсюда общекультурная метафорическая антитеза «свет — тьма» приобретает специфически масонский характер, в соответствии с чем переосмыслиется значение деятельности Петра:

Держа светильник, простирает
Луч в мраках царства своего;
Он область ночи озаряет,
И не объемлет тьма его.

Однако вера в прогресс соединяется у Боброва с эсхатологическими представлениями, казалось бы отвергающими ее. Всеобщая гибель миров неоднократно становилась предметом его поэтического изображения:

Взрвут горящи океаны,
Кровавы реки потекут,
Плеснут на твердь валы багряны,
Столпы вселенной потрясут.

Не менее характерно другое сближение. Бобров выступает как прямой продолжатель Ломоносова в стремлении создать научную поэзию. Физический мир, его законы и терминология занимают в его стихах наибольшее, после Ломоносова, место в русской поэзии XVIII—XIX вв. Однако физика у Боброва соединяется с мистикой, научное — с таинственным. Космос, в который выводит поэта научная мысль, — это не размеренный и уравновешенный по законам ньютоновской механики космос Ломоносова, а дисгармоничный, разрушающийся и возникающий, взвихренный мировой поток. Бобров боготворит Ломоносова, но в нем чувствуется приближение эпохи Кювье и Лобачевского.

Идея неизбежности катастроф пронизывала не только космогоническую поэзию Боброва — на ней строится и его политическая лирика. Не случайно Бобров так упорно возвращался к теме убийства Павла I.

Бобров соединяет, однако, не только различные смысловые системы, но и элементы несоединимых стилистических пластов. Сближение одушевленного (и одухотворенного) с неодушевленным, отвлеченно-абстрактного с картинно-вещественным делает его во многом учеником Державина.

¹ Идея торжества динамического духа над косной материей, вообще свойственная Фальконе (ср. его «Пигмалиона»), положена в основу знаменитого памятника Петру I.

Мы сузили бы значение Боброва, отведя ему место только в ряду предшественников «Беседы»: развиваясь параллельно исканиям Державина и Радищева (известно сочувственное внимание последнего к поэзии Боброва), его творчество через Дмитриева-Мамонова, Кюхельбекера вело к Шевыреву, в определенной мере — Баратынскому, «поэтам мысли» 1830—1840-х гг.

Как мы видели, истоки поэзии «Беседы» были многообразны и не сводились к какой-либо единой формуле. И все же для современников «Беседа» не была формальным объединением поэтов и критиков, собиравшихся «по разрядам» в державинском доме на Фонтанке. Объединяющим было программное требование создания национальной культуры. Требование это не было изобретением Шишкова и не составляло его монополии: с разных позиций к этой же проблеме обращались и деятели Просвещения, и карамзинисты, и, в дальнейшем, романтики. Однако именно Шишков в своих наступательных, агрессивных, часто переходящих в политический донос писаниях придал ей характер первостепенного общественного вопроса.

Сложность позиции Шишкова была в том, что и сам он, и его противники доказывали, что он архаист, защитник старины, который стремится вернуть Русь к прошлому. На самом деле он был новатором-утопистом, который старины не знал, как не знал он ни церковных книг, ни старославянского языка. Его архаизированные неологизмы, конечно, не имели ничего общего с реальной историей русского языка. Реакционность же позиции Шишкова сообщала его писаниям определенный привкус, не только политический, но и моральный: всячески акцентируя свою оппозиционность (это придавало ему общественную значимость, на которую он не мог бы рассчитывать в качестве покорного царедворца, и, в известной мере, удовлетворяло безмерное честолюбие адмирала-литератора), он, однако, неизменно становился в полемике в неуязвимую позу официального патриотизма и первым в русской словесности стер грань между критикой и доносом.

Специфика позиции вождя школы заслонила для современников многие интересные опыты и поиски его далеких от доносительства учеников. Наиболее талантливым из них, бесспорно, был С. А. Ширинский-Шахматов.

Одним из наиболее значительных итогов поэзии начала XIX в. было создание декабристской лирики — не только как суммы поэтических текстов, написанных членами тайных обществ или людьми, вовлеченными в их орбиту, но и как некоего единого идейно-художественного целого. Декабристская поэзия возникла не на пустом месте. Если не говорить о более глубоких исторических корнях и отвлечься от того, что всякое серьезное историческое движение получает материалы и от многих боковых, порой самых неожиданных источников, непосредственной предшественницей декабристской поэзии была русская гражданская лирика конца XVIII — начала XIX в. Направление это имело своих классиков, таких, как Гнедич, Востоков, Мерзляков. Одной из ярких его фигур был Милонов, который принадлежал к заметным поэтам своей эпохи. Даже злоязычный Воейков в своем «Парнасском адрес-календаре» назвал Милонова «действительным поэтом» (кроме него, в этом чине числились лишь столь ценимые современниками поэты,

как Нелединский-Мелецкий, Батюшков, Д. Давыдов и Горчаков; Дмитриев и Крылов находились в чине «действительного поэта первого класса»). Несомненно влияние его на Рылеева, молодого Пушкина. Милонов был ярким и разносторонним поэтом. Современниками он воспринимался прежде всего как гражданский поэт. Гражданская поэзия 1800—1810-х гг. представляла своеобразное явление с определенными чертами структурной целостности. Ближе всего его можно поставить в соответствие с архитектурным и общекультурным стилем «ампир». Оба они возникают на основе системы идей и представлений Просвещения. Однако пройдя через эпоху революции конца XVIII в., идеи эти претерпели существенную эволюцию. Если геллецианская этика счастья, преломленная сквозь призму легкой поэзии, создавала мир условной античности, погруженный в эгоизм счастья и любви, в изящное наслаждение чувственностью, то для очень широкого круга идеологов — от Шиллера до якобинцев — непременным условием «высокого» мира был героизм, который мыслился лишь как самоотвержение, отказ от счастья, готовность к гибели. Этика счастья сменяется идеалом героического аскетизма. «Естественный человек» продолжает переноситься в античность. Но это не ленивый мудрец, счастливый эпикуреец, а воин, гибнущий в безнадежном бою, гражданин, не признающий деспотизма в век, когда все перед ним склонились. Поэтизация ранней гибели, боевого подвига, самоотречения сделала этот стиль удобным для выражения бонапартистской идеологии. Однако в русской культуре он имел отчетливо гражданский характер. Замена идеала «чувствительности» требованием «героизма» (а именно под этим лозунгом шла критика карамзинизма, начиная с известного выступления Андрея Тургенева в Дружеском литературном обществе) получала недвусмысленно политическую окраску.

Первые же образцы гражданской поэзии начала века: «К отечеству» Андрея Тургенева, «Слава» и переводы из Гиртея Мерзлякова, «Перуанец к гишпанцу» Гнедича, стихотворения Востокова, Попугаева, Пнина создали определенную литературную традицию. Милонов и Бенитцкий явились наиболее значительными продолжателями этого направления.

Гражданская поэзия под пером Милонова, Ф. Иванова хотя и связана генетически с нормами, выработанными «старшим» поколением поэтов «ампира», однако и существенно отличается от них: Востокова, Мерзлякова, Гнедича интересовала проблема «подлинной античности». В связи с этим — попытки перенесения на русскую почву античных метров, изучение гомеровского языка и системы образности, проникновение в античный быт. Это приводит к той «обыденной» и учено-археологической трактовке античности, которая характерна для этих поэтов. Античность Милонова или Ф. Иванова значительно более условна, традиционна, зато — более героична. Из метров устанавливается александрийский стих, из жанров — высокая сатира, послание, героида, о специфике которых мы уже говорили. Если поэты первой группы культивировали филологический, ученый перевод, демонстративно давая над текстом метрическую схему (Востоков, Мерзляков) или снабжая его комментариями (Гнедич, Мартынов), то во второй группе вырабатывается традиция псевдоперевода, в которой античный автор, чье имя ставится в

заглавии стихотворения, — лишь знак определенной культурной традиции и цензурная условность. Таково фиктивное указание на перевод из Персия в подзаголовке сатиры «К Рубеллию», в дальнейшем перешедшее в рылеевское «К временщику». Возможность «применений» ценится здесь выше исторической точности.

Доведенная до логического конца поэзия гражданской геронки включала любовную лирику. Однако дистрибутивное отношение между этими двумя видами поэзии сложилось лишь в литературе декабризма (ср. начало пушкинской оды «Вольность», поэтические декларации Рылеева и В. Ф. Раевского, содержащие принципиальное осуждение любовной лирики). В поэзии Милонова любовная и политическая лирика еще совмещаются в едином контексте творчества. Однако не всякая любовная поэзия оказывалась совместимой с гражданской. В декабристской критике именно элегия воспринималась как главный антипод высоких жанров. Милонов, как в дальнейшем Ленский, предсмертная элегия которого сделана с явной проекцией на милоновские тексты, совмещал в себе гражданского поэта и элигика. Элегия воспринималась как высокая и благородная именно в антитезе поэзии эротической и гедонистической, поскольку могла быть совмещена с этикой самоотвержения, отказа от счастья-удовольствия. От этой позиции шли два пути: к поэзии декабристов — путь предельного сужения поэтической нормы, гражданского, этического и поэтического максимализма, отвергающего все иные художественные пути как «неправильные», — и путь Пушкина с его принципиальной установкой на поэтический синтез, на создание такой художественной нормы, которая в принципе исключала бы возможность «неправильных» культур, стилей или жанров, вовлекая в свою орбиту все новые и новые типы построения текстов.

Такой синтез стал чертой именно пушкинского творчества. На предшествующем этапе ему соответствовало, как мы уже говорили, с одной стороны, резкое разграничение на произведения, которые в системе культуры воспринимаются как «тексты», обладая высокими ценностными показателями, и на те, которые таковыми не являются («не-тексты»), а с другой — представление о том, что в пределах этого, вне литературы лежащего творчества могут создаваться произведения, имеющие политический, групповой или личный интерес. Как памятник групповой внелитературной поэзии особенно интересна «Зеленая книга» Милонова и Политковских. Она представляет собой интереснейший документ той бытовой, слитой с поведением и стилем жизни поэзии, о которой мы уже говорили.

Разрушение поэтики «трех стилей» в России началось рано, так рано, что само существование этой поэтики производит впечатление скорее идеала теоретиков литературы, чем факта художественной жизни. На основании этого историки литературы порой видят в пушкинском синтетизме непосредственное продолжение принципов, восходящих к Державину. С этим трудно согласиться. Дело не в простом разрушении жанровой иерархии — это был первичный и наиболее элементарный процесс. Одновременно происходил глубокий сдвиг в самых понятиях границ литературы, художественного текста и вообще текста. В этом процессе второстепенные, лежащие вне различных

«кадастров» типы текстов сыграли глубоко революционизирующую роль. Не случайно Пушкин проявлял к ним такое внимание.

В этой связи следует остановиться на историко-литературной роли так называемой плохой поэзии.

Примечателен постоянный интерес многих крупных писателей к «плохой» литературе. Известно, что Пушкин и Л. Толстой любили «плохие» романы и много их читали. Стендаль однажды заметил: «В Альторфе, кажется, высеченная из камня статуя Телля, в какой-то короткой юбке, *тронула меня как раз тем, что была плохая*»¹ (курсив мой. — Ю. Л.).

В чем же притягательность «плохого» искусства для больших художников? Иногда причину этого видят в том, что в нем непосредственнее, в силу самой наивности, выражена жизнь. Это не совсем точно. Конечно, действительность полнее отражается в Л. Толстом, а не в Поль де Коке. Интерес к плохому произведению связан с тем, что оно *воспринимается* не как произведение искусства, не как отражение жизни, а как одно из ее проявлений. И тем не менее оно не сливается с фактами предметного мира, вызывая именно эстетическое переживание. Способность эстетически переживать нехудожественный текст всегда является свидетельством приближения глубоких сдвигов в системе искусства². За развитием внелитературной литературы в 1800—1810-х гг. последовало мощное вовлечение ее в литературу и перестройка всей системы словесного искусства. В этом процессе тексты типа «Зеленой книги» Милонова сыграли знаменательную роль.

В недрах «гражданской лирики» 1800—1810-х гг. зарождалась декабристская поэзия. Процесс этот был сложным и противоречивым, как и сам генезис декабристского движения. Если эволюция декабристской поэзии не представляется нам до конца ясной, то тем более туманным оказывается вопрос вычленения преддекабристской и раннедекабристской стадий. Прежде всего следует учитывать, что если в эпоху зрелого декабризма его поэтическая система представляла собой структурное целое, то на более ранних этапах это в принципе было невозможно. Декабристская поэзия возникла из сложного соотношения, взаимовлияния многих литературных систем более раннего этапа. С одной стороны, происходило взаимооплодотворение гражданской поэзии и карамзинизма, с другой — аналогичный процесс протекал на рубеже, отделяющем ее от шишковистов. В массовой литературе 1810-х гг. интересным представителем первой тенденции был П. Габбе, второй — М. Дмитриев-Мамонов.

Если говорить о соотношении раннедекабристского движения и дворянского либерализма 1810-х гг., то рубеж здесь часто будет пролегать не в области идеалов и программных установок, а в сфере тактики. Однако это происходит не потому, что между тактикой и общественными идеалами нет связи, а как раз напротив, поскольку именно тактика — наиболее чувстви-

¹ Стендаль. Автобиографические заметки // Собр. соч. Л., 1933. Т. 6. С. 293.

² Ср. аналогичные утверждения в ряде работ В. Б. Шкловского 1920-х гг., посвященных проблеме очерка и мемуаров.

тельный барометр для измерения тех внутренних, спонтанных изменений в области общественных идеалов, которые еще не получили определения в терминах программы и не стали фактом самосознания данной общественной группы.

В поэзии проблемы тактики сказываются двумя способами. С одной стороны, она определяет этический аспект системы. Не случайно драматургия Шиллера, в которой теория революционной борьбы анализировалась прежде всего с этической точки зрения, стала для европейской литературы первой трибуной для обсуждения проблем тактики. С другой — речь должна пойти об изучении общественного функционирования текста. Тексты, предназначенные для печати, альбомной записи, публичной декламации, агитации среди непосвященных или тайного чтения в кругу единомышленников, конечно, будут строиться различным образом (хотя в принципе не исключена возможность различного тактического использования одного и того же текста). Однако характер использования текста органически связан с типом организации коллектива, в котором этот текст функционирует. Так устанавливается система тех общественных связей, которые актуализируются в связи с литературным преломлением проблемы тактики.

Салон с его критерием «дамского вкуса», альбом, в сфере печати — альманах, игровое отношение к тексту — таковы были основные показатели бытования поэзии у карамзинистов. Просвещение XVIII в. в принципе отвергало тактику. Адресуясь к идеальному человеку и полагая, что собственный эгоизм должен привлекать людей к истине, оно не стремилось приравниваться к читательским вкусам и уровню сознания. Единственная тактика состоит в вещании полной и абсолютной истины, то есть в отсутствии тактики. Однако в условиях политической реакции и полицейских преследований двигаться по этому пути было невозможно. После процесса Радищева, в обстановке правительственного террора, особенно в среде свободомыслящих разночинцев, остро чувствовавших разрыв между своим уровнем культуры и политической беззащитностью перед лицом дворянской государственности, возникло то разделение текстов, создаваемых для «своего» кружка и для употребления за его пределами, о котором писал Словцов:

Народу подлому дозвет быть рабом,
Ты, гордый мыслью, будь тиран предрассуждений...

<...> Носи личину в свете, .
А философ будь, запершись в кабинете...

(«Послание к М. М. Сперанскому», 1794)

Возникают тесные кружки единомышленников, тщательно скрывающих свою внутреннюю жизнь от непосвященных. Если такой кружок издает журнал, то напрасно искать на его страницах программные декларации. Публикация становится лишь знаком, свидетельством существования. Но самое значительное не предназначается для печати. Если не учитывать этого, то останется непонятной роль в глухое время реакции 1790-х гг. такого издания, как «Муза». Многие поэты, известные нам лишь «внешней» стороной творчества,

рисуются, видимо, совершенно в ином свете, чем современникам. Так, нам сейчас трудно понять, почему Батюшков, создавая план истории русской литературы, поставил Е. Колычева в один ряд с Радищевым и Плинием. Однако у него, видимо, были для этого достаточные основания.

В начале века, в условиях большей литературной свободы, писательские союзы легализовались. Необходимость конспирировать, скрывая самый факт дружеских встреч, отпала. А те политические идеалы, которые по самой своей сути требовали бы конспирации, еще не выработались. В этих условиях возникло два типа писательских объединений. Одни из них назывались «вольными» (этим подчеркивался неофициальный, партикулярный их характер); их организация регулировалась, как правило, уставами и утвержденными процедурами, в своей структуре они копировали официальные «ученые» общества и, как правило, были связаны с университетами или министерством просвещения. Их причисляли к «ученому сословию», членство в них отмечали на титулах книг и в официальных бумагах. Другие именовались «дружескими» и имели значительно менее оформленный характер. Цементом в них было личное дружество, а заседания носили более интимный характер.

Культ дружбы, которому эти кружки уделяли много внимания, стал для них определенным организационным принципом. От членов кружка еще не требуется политического единomyслия — их сплачивает дружба (для декабристской организации будет характерно единство дружеских и политических связей, а в 1830—1840-е гг. типичной будет ситуация разрыва долготелных дружеских связей по идейно-политическим соображениям). Дружба — это уже не только успевший ополшиться литературный мотив, это — определенный тип организации, такой, при котором игнорируются служебные различия, богатство — все связи, господствующие в социальном мире.

«Вольные» общества, если принимали прогрессивную окраску, вбирали в себя, как правило, деятелей, стремившихся споспешествовать благим намерениям правительства по распространению просвещения или же возлагавших заботу о прогрессе культуры на общественную инициативу. «Дружеское» общество объединяло либо тех, кто был вообще глубоко равнодушен к политике, предпочитая литературные забавы «иль пунша пламень голубой», либо политических конспираторов, лелеявших в полуразвалившемся доме Воейкова у Девичьего монастыря в притихшей Москве 1800 — начала 1801 г. планы убийства тирана Павла. В годы Отечественной войны дружеское общество окрасилось в тона бивуачного братства, а в послевоенные дни приобрело характер «офицерской артели» — дружеского союза молодых холостяков-офицеров, ведущих скромное общее хозяйство и поглощенных совместными усилиями по самообразованию и выработкой планов грядущего преобразования России.

Не случайно, что пока тактика Союза Благоденствия подсказывала мысль о просачивании в легальные общества с целью подчинения их общим идеалам тайной организации, пока в основу клалась мысль о давлении на правительство, а не о бунте против него, именно «вольные» общества привлекали внимание декабристов. Однако конспиративные объединения вырастали на основе традиции, идущей от «дружеских» обществ (другим, хорошо изучен-

ным, источником была масонская конспирация). Соответственно эволюционировали тема дружбы и жанр дружеского послания в литературе. Конечный этап этой эволюции — послание Пушкина В. Л. Давыдову из Кишинева в Каменку. Здесь интимность превратилась в тайнопись, а язык дружеских намеков — в язык политической конспирации.

Послание П. Габбе к брату — типичный образец «военного» дружеского послания: атмосфера дружбы в нем истолковывается как специфическая черта боевого братства. Обилие намеков на те случаи и обстоятельства, конкретные эпизоды, которые читателю заведомо неизвестны (автору приходится вводить прозаические примечания), создает поэтическую атмосферу замкнутости, особого мира, доступного лишь посвященным. Это мир боевого братства, веселья, опасности и смелости. Достаточно вспомнить, что стихотворение писалось в эпоху аракеевщины, под непосредственным впечатлением варшавских порядков, установленных цесаревичем Константином, вспомнить, что в основе бунта, душой которого был Габбе, лежало сопротивление проникнутых поэзией боевой вольности офицеров духу казармы, фрунта и доноса, чтобы понять, что смысл этого стихотворения политически далеко не нейтрален.

Не менее знаменательна элегия «Бейрон в темнице». Взятый в отрыве от конкретной ситуации, текст может восприниматься как романтическая элегия, посвященная теме гонимого поэта, в духе «Умиравшего Тасса» Батюшкова. Однако для современников элегия проецировалась на судьбу самого поэта, заключенного в крепость, приговоренного к смертной казни, которая была потом заменена разжалованием в солдаты. А способ распространения — тайное размножение на гектографе — придавал традиционному тексту совершенно новую, уже политическую функцию. Однако то, что «декабризм» стихотворения заключался не в его тексте, а во внетекстовых связях, позволило его, уже окруженного конспиративным ореолом, провести через цензуру и опубликовать в «Московском телеграфе» (видимо, при посредничестве П. А. Вяземского). Весь этот эпизод хорошо вскрывает механизм перехода текстов из преддекабристской сферы в декабристскую.

Поразительная и загадочная судьба графа М. А. Дмитриева-Мамонова долгое время не привлекала исследователей. Поэзия его также не была предметом рассмотрения. Однако в истории формирования политической лирики начала XIX в. его стихи занимают особое место. Перед тем как стать политическим конспиратором, Мамонов прошел школу масонства, и это отразилось на стиле его ранних стихотворений, которые и публиковались в масонском журнале «Друг юношества» Максима Невзорова. Однако уже в этих стихах было нечто, решительно противоположное идеям масонов: это романтический культ гениальности, поэтизации великого духа, преобразующего мир. Но еще более интересен дальнейший путь Мамонова как поэта и публициста. Основанная им декабристская организация Орден Русских Рыцарей, в отличие от Союза Благоденствия, имела строго конспиративный, заговорщический характер. Все движение члена общества внутри организации мыслилось как постепенное восхождение, причем лишь на последней ступени цели и задачи Ордена делались ему известными в полной мере. Соответственно

на всем пути его сопровождали литературные тексты: при вступлении читалось «Краткое наставление Русскому Рыцарю»¹, содержащее лишь общие призывы, выраженные риторической прозой, затем из степени в степень ему внушались программные положения, зашифрованные в эмблематике и аллегориях, заимствованных из масонского ритуала. И лишь на высшей ступени программа излагалась открыто. Стихотворение в прозе представляет собой такое изложение общеполитических целей Ордена.

Одной из характерных черт литературы начала XIX в. была ее нестрота и неустойчивость: литературные группировки возникали и распадались, некоторые литераторы примыкали к нескольким кружкам одновременно, другие не входили ни в какие. Литературная критика еще не играла в жизни художественной словесности той роли, которая ей стала свойственна двумя десятилетиями позже. В этих условиях потребность объединить, синтезировать многоликую картину литературной жизни удовлетворялась самой поэзией. Если в 1830-е гг. поэзия мыслилась как объект истолкования, в качестве же истолкователя выступала критика, переводившая поэтические тексты на язык идей, то в начале века положение было иное: труд оценки и истолкования также доставался поэту. В этом отчетливо сказывалась традиция классицизма, выработавшего особый тип метапоэзии, поэзии о поэзии, образцом которой явилось «Поэтическое искусство» Буало. Именно в эту эпоху выработался жанр историко-критического обзора в стихах, уснащенного именами, отточенными формулировками оценок и характеристик. Однако между поэтами эпохи классицизма и интересующего нас периода, создающими поэзию о поэзии, была существенная разница: первые опирались на единую и разработанную теорию и поэтому могли создать стройную и мотивированную классификацию. Волею того: именно теоретические положения, высказанные в форме стихов, составляли основную прелесть этих произведений. Вторые имели перед собой разноречивые теории, а вошедшие в критический обиход критерии «хорошего вкуса», «мнения прекрасных читательниц», «изящества» в принципе предполагали, что та или иная критическая оценка покоится на непосредственном чувстве тонкого ценителя и не проверяется «педаантским» теоретизированием. Это придавало поэтическим «кадастрам» той эпохи особый вид.

Единство поэзии в текстах такого типа достигалось не созданием объединяющей концепции, а построением единой ценностной иерархии. Акцент переносился не на мотивировку оценки, а на порядок расположения имен. Последовательность, место, которое отводилось тому или иному поэту в общем перечне, становилось мерилем его ценности. Активными были и другие средства: приравнивание к тем или иным именам из истории мировой поэзии, поскольку иерархическая ценность Вергилия, Расина или Лафонтена считалась установленной. Значимыми становились умолчания (Карамзин в стихотворе-

¹ Текст см.: Вестник Ленинградского государственного университета. 1949. № 7. С. 113.

нии «Поэзия» демонстративно умолчал обо всех русских поэтах, выразив с предельной ясностью свое юношески-бунтарское к ним отношение) или перемещение того или иного литератора выше или ниже обычно отводимого ему ранга. Не меньшую роль играли пространность оценки и ее тон.

Стремление построить поэтическую иерархию невольно приводило на память табель о рангах и адрес-календари. То ироническая, то серьезная ориентировка на эти тексты сквозит и в поэтических обзорах, и в статьях критиков, и в сатирах. Этот же принцип наличествует и в композиции поэтических антологий тех лет. Поэты располагаются по рангам; количеству строк в поэтическом обзоре в этом случае соответствует количество включенных в сборник текстов. <...> Будучи дополнены перечнями имен, упоминаемых в критических статьях, оглавлениями антологий и списками стихотворений, переписывавшихся в альбомы, они дали бы картину оценки литературы читателем-современником и поэтами той эпохи, картину весьма отличную от привычных данных истории литературы.

Можно было бы напомнить, что когда Жуковскому в трудных условиях Тарутинского лагеря надо было, находясь в гуще еще не завершенных событий, обобщить разнородные патриотические усилия деятелей 1812 г., он соединил жанр героического гимна («Песнь к Радости» Шиллера, «Слава» Мерзлякова) с традицией поэтического перечня: порядок упоминания имен, количество «отпущенных» тому или иному лицу строк, тон упоминаний и самые умолчания позволили Жуковскому в очень щекотливых условиях выразить точку зрения штаба Кутузова и кружка молодых поэтов, группировавшихся вокруг походной типографии.

Поэтические перечни почти всегда полемичны. Иерархия оценок, степень подробности, трудно уловимые для нас нюансы формулировок остро воспринимались современниками, поскольку утверждали тот или иной групповой взгляд на литературу. В этом смысле следует выделить пародийное послание Я. А. Галинковского и сатиру неизвестного автора «Галлоруссия»¹. Они интересны тем, что дают «третью» по отношению к полемике карамзинистов и шишковистов точку зрения. Галинковский, печатавшийся в «Северном вестнике» и близкий в эти годы к Мартынову, выразил позицию «гражданской» поэтической школы, для которой обе полемизирующие точки зрения были неприемлемы. Сатира «Галлоруссия» интересна тем, что дает читательскую — далекую от профессиональности и цеховых оценок — точку зрения на литературу в момент сразу после окончания войны 1812 г., когда ощущение необходимости новых литературных дорог стало всеобщим.

Вершин не существует без подножий — Жуковского и Пушкина нельзя понять (и, главное, почувствовать) без окружавшего их литературного «фона». <...> Однако при этом необходимо подчеркнуть одну особенность — литературный «фон» противостоит «вершинам» еще по одному признаку. В общей иерархии систем, составляющих понятие культуры, они располагаются не в одном ряду.

¹ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 486—487, 781—790.

Литературный «фон» по своей природе не может быть чистой литературой. Он гораздо теснее связан с читательским восприятием, бытом, пестрым потоком окружающей жизни, гораздо труднее вычлняется в чисто словесный ряд. Свести его без заметного остатка к цепи «произведений» (что характерно для исторического восприятия «высокой» литературы) почти никогда не удается.

<...>Идеологические и историко-литературные классификации лишь отчасти объясняют реальное расположение сил в глубине литературной жизни конца XVIII — начала XIX в. Немалую роль сыграют дружеские связи, определяемые порой довольно случайными причинами, симпатии, вызванные общностью социальных эмоций, типом воспитания, службой. Понятия «поэты, связанные с Московским университетским пансионом» или «поэты Санкт-Петербургской духовной семинарии» будут вполне ощутимой реальностью. Чем дальше от литературных «вершин», тем труднее построить покоящуюся на единых логических основаниях всеобъемлющую классификацию. Трудность эта — не результат ошибок исследователей, она отражает специфику изучаемого явления. Это еще одна сторона, делающая массовую литературу интересным объектом для исследователя.

Когда мы противопоставляем поэтов «Беседы» арзамасцам, мы имеем дело с классификацией, основанной на общности литературной позиции и организационной принадлежности. Выделяя же поэтов Дружеского литературного общества, мы базируемся только на признаке участия в общей организации, дополняя его другим фактором — дружескими связями. В группе «тобольских» поэтов — Сумароков, Смирнов, Бахтин — объединяющим будет принадлежность к одному, в достаточной мере расплывчатому провинциальному культурному «гнезду». Порой объединяющим фактором будет выступать журнал («Иртыш, превращающийся в Иппокрену», «Муза» и др.). Когда мы рассматриваем поэтов, группировавшихся в 1810-е гг. вокруг Мерзлякова (Буринский, Грамматин, Ф. Иванов), то общность их будет определяться только дружескими связями, единством социальных симпатий и судеб. Все это будут профессионалы-интеллигенты, бедняки, часто разночинцы, втянутые в культурный ареал Московского университета. Объединение же поэтов «преддекабристской группы» будет покоиться лишь на определении общности *места* в историко-литературном процессе. Наконец, многие поэты будут включены в несколько классификационных клеток (Милонов, Воейков), а рядом будут заметны фигуры, стоящие вне каких-либо объединений: Анастасевич, Варакин. Закономерности их развития целиком определены их принадлежностью к недворянской культуре переходного времени и индивидуальными особенностями их судьбы.

На массовой литературе особенно ярко видно, что история искусства — это история людей, его создающих. И в связи с этим необходимо отметить еще одну сторону вопроса. Кюхельбекер писал:

Горька судьба поэтов всех племен;
Тяжеле всех судьба казнит Россию.

(«Участь русских поэтов», 1845)

На массовой литературе это видно особенно ярко: ссылки, политические преследования, объявление сумасшедшим, разжалования в солдаты, преждевременная смерть от чахотки, запоя, нищеты — таковы «биографические обстоятельства» десятков русских поэтов <...> Еще более частая форма удушения таланта — лишение его минимальных условий для развития. Многие второстепенные и третьестепенные поэты — это поэты, которым не дали сказать в полный голос свое поэтическое слово. И в изучении забытых биографий судьбы русской культуры раскрываются порой в не менее захватывающей и драматической форме, чем в высших творческих достижениях гениев.

1971

Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в Дружеском литературном обществе

Расцвет политической лирики в 1810-х гг. и в первой половине 1820-х гг., жанра, наиболее полно выразившего литературную программу декабристов, связан с формированием общественно-политических воззрений дворянских революционеров и отражает этапы и пути развития их идеологии. Однако работы советских исследователей показали, что декабристы в борьбе за высокую гражданскую поэзию сознательно ориентировались на определенные литературные традиции. Поэзия декабризма связана с русской вольнолюбивой поэзией и, прежде всего, с гражданской лирикой первого десятилетия XIX в.¹ Без изучения этих связей невозможна и подлинно историческая оценка литературной программы декабристов. Несмотря на ряд ценных работ последних лет, некоторые интереснейшие поэтические произведения этой эпохи все еще находятся вне поля зрения исследователей. К числу последних следует отнести стихотворение Андрея Ивановича Тургенева (1781—1803) «К отечеству»², опубликованное в 1803 г. в «Вестнике Европы»:

¹ См. об этом главу «Из истории гражданской поэзии 1800-х годов» // Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. М., 1953. С. 360—493; статью И. Н. Медведевой «Гнедич и декабристы» // Декабристы и их время. 1951. С. 101—154, и ряд других работ.

² Характерна ошибка составителя сборника «Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика» (М.; Л., 1951), В. Н. Орлова, включившего находящуюся в дневнике Н. И. Тургенева короткую цитату из этого стихотворения, под условным названием «Родине», в раздел произведений Н. И. Тургенева (С. 179). Следует отметить, что и запись в дневнике, на которую ссылается составитель, сделана не Н. И. Тургеневым, а его младшим братом Сергеем (см. об этом в подстрочном примечании: Архив братьев Тургеневых. Т. 2. Вып. 3. СПб., 1911. С. 7), и, следовательно, атрибуция этих стихов Н. И. Тургеневу представляет явное недоразумение. В напутствии на дорогу брату Сергей Тургенев цитировал, бесспорно, хорошо известные в семье стихи Андрея Тургенева.

Сыны отечества клянутся,
 И Небо слышит клятву их!
 О, как сердца в них сильно бьются!
 Не кровь течет, но пламя в них.
 Тебя, отечество святое,
 Тебя любить, тебе служить —
 Вот наше звание прямое!
 Мы жизнь свою купить
 Твое готовы благоденство.
 Погибель за тебя — блаженство,
 И смерть — бессмертье для нас!
 Не содрогнемся в страшный час
 Среди мечей на ратном поле,
 Тебя, как Бога, призовем,
 И враг не узрит солнца боле,
 Иль мы, сраженные, падем —
 И наша смерть благословится!
 Сон вечности покроет нас;
 Когда вздохнем в последний раз,
 Сей вздох тебе же посвятятся¹.

Появление такого яркого патриотического стихотворения закономерно вытекало из всей литературной программы Андрея Тургенева, во многом предвосхищавшей декабристские воззрения на литературу. Анализ этой программы, без которой невозможна и историко-литературная оценка стихотворения «К отечеству», приводит нас к рассмотрению внутренней жизни Дружеского литературного общества — литературной организации, атмосфера которой во многом определила развитие взглядов Андрея Тургенева.

Обстоятельная работа В. М. Истрина «Младший тургеньевский кружок и Александр Иванович Тургенев»² и две специально посвященные Дружескому литературному обществу статьи³ не вскрыли во всей полноте картины внутренней жизни Общества. Рассматривая его как этап на пути от Дружеского ученого общества к «Арзамасу», автор совершенно игнорирует политические интересы ведущей группы членов Дружеского литературного общества. Яркие политико-патриотические выступления он рассматривает лишь как досадные и не играющие большой роли пережитки старого.

«Оно [Общество] не могло еще отделаться от старых привычек — произносить речи на моральные и политические (патриотические) темы; но участники Общества чувствовали, что идти лишь по старой дороге невоз-

¹ Вестник Европы. 1803. № 4. С. 277 (в 1806 г. издано отдельной листовкой). Написано, видимо, несколько ранее. В 1803 г., вернувшись из-за границы, Андрей Тургенев напечатал некоторые произведения периода 1800—1802 гг.

² Архив братьев Тургеневых. Вып. 2.

³ Истрин В. М. Дружеское литературное общество 1801 г. / По материалам архива братьев Тургеневых // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8. С. 272—307; *Он же*. Из архива братьев Тургеневых. I. Дружеское литературное общество 1801 г. (Дополнение) // Там же. 1913. № 3. С. 1—15.

можно, им становилось скучно; отсюда возникало недовольство...»¹ И так, противники политической направленности Общества объявляются борцами против масонских влияний. Изучение материалов Общества заставляет отвергнуть подобное толкование.

Замечания о Дружеском литературном обществе разбросаны также в работах, посвященных Жуковскому². Однако в этом случае Общество привлекалось лишь в плане изучения литературного окружения Жуковского и рассматривалось как этап в развитии русского сентиментализма, как своеобразное проявление экзальтированного культа дружбы.

Существование Дружеского литературного общества было кратковременным. 12 января 1801 г. состоялось его первое заседание, а в ноябре того же года Общество уже, видимо, перестало существовать.

Распад его был вызван не только внешними причинами (отъезд Андрея Тургенева из Москвы сначала в Петербург, а затем за границу), но и напряженной внутренней борьбой, которая разгорелась в Обществе с первых же заседаний.

Расхождение мнений между отдельными членами очень скоро вызвало раскол Общества на два противоположных лагеря: «...с сердечным сожалением вижу я, — отмечал Андрей Тургенев на собрании 16 февраля 1801 г., — что мы разделены, так сказать, на две части, и та и другая порознь в короткой связи между собою, между тем как некоторые из нас недовольно еще между собою сближены»³.

Каковы же были эти группы и в чем заключалось расхождение между ними?

Отвечая на этот вопрос, не следует забывать, что по целому ряду причин борьба в кружке Андрея Тургенева, — а она отражала развитие противоречий в литературе 1800-х гг., — не достигла еще той степени, при которой теоретические столкновения приводят к разрыву личных дружеских связей. Кроме

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 101.

² См., например, работу В. И. Резанова «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского». СПб., 1906. Как отмечал В. М. Истрин, «Резанов не дает <...> истории общества, хотя в его книге обширный отдел, с. 176—275, и носит заглавие „Дружеское литературное общество“» (*Истрин В. М. Дружеское литературное общество 1801 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8. С. 273*). В 1916 г. В. И. Резанов опубликовал второй выпуск своего исследования, в котором воспользовался документальными находками Истрина. Автор обильно процитировал речи членов Дружеского литературного общества, однако убедительного анализа идейной жизни этой организации не дал, присоединившись к словам А. А. Фомина (см.: *Фомин А. А. Андрей Иванович Тургенев и Андрей Сергеевич Кайсаров // Русский библиофил. 1912. № 1*), что содержание речей Андрея Тургенева «не требует никаких объяснений и может вызывать только восторг пред молодым критиком» (*Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 145*). Ни методология работы, ни выводы, к которым приходит автор, не могут быть признаны научно обоснованными.

³ Речи, говоренные в собраниях Дружеского литературного общества // ИРЛИ. Ф. 309 (Тургеневы). Ед. хр. 618. Л. 43. В дальнейшем при цитатах из этого источника указаны только листы.

того, на жизнь Общества накладывала отпечаток крайняя молодость младшей группы участников, чьи взгляды не отличались достаточной устойчивостью.

Члены первой группы, в которую входили сам Андрей Тургенев, Андрей Кайсаров и А. Ф. Мерзляков (позиция которого имела, впрочем, некоторые отличия), видели в литературе средство пропаганды гражданственных, патриотических идей, а сама цель объединения мыслилась ими не только как литературная, но и как общественно-воспитательная. «Разве нравственность и патриотизм не составляют также предмета наших упражнений?» — спрашивал Мерзляков, обращаясь к товарищам по Обществу (л. 20 об.). Материалы заседаний показывают, что недалеко от позиции этих членов в ту пору был и А. Ф. Воейков.

Вторую группу составляли Жуковский, Михаил Кайсаров, Александр Тургенев и, несколько позднее, С. Е. Родзянко. Здесь господствовали связанные с карамзинской школой проповедь интимно-лирических тем в поэзии, покорность провидению и интерес к субъективно-идеалистической философии, а в речах Родзянко — прямой пиетизм. Вполне естественно, что при такой противоположности мнений не замедлила завязаться полемика.

По глухим намекам можно предполагать, что разногласия возникли уже в связи с первым актом деятельности Общества — избранием председателя. Об этом свидетельствуют в речи Мерзлякова разъяснения прав «первого члена», имеющие характер явной защиты от чьих-то нападок. Это же отразилось в черновых набросках выступления Андрея Тургенева, хранящихся в архиве Жуковского. Оратор отводит высказанные кем-то обвинения в «тирании» со стороны «первого члена». Основные столкновения, однако, связаны были с более принципиальными вопросами.

На первых двух заседаниях выступал с речами Мерзляков. Главное содержание обоих выступлений — проповедь гражданского служения отечеству. Цель оратора — «возжечь» в слушателях «энтузиазм патриотизма». «Каждый из нас, — говорил Мерзляков, — человек, гражданин, каждый из нас — сын отечества» (л. 12). Оратор доказывал, что деятельность собрания нельзя ограничивать рамками чисто литературных споров.

«Мал тот, — продолжал он, — кто хочет быть только астрономом; несчастливые братья его на земле, а не на планете сатурновой; мал тот, кто хочет быть только героем; кровь не украсит лаврового венца его, когда станет он пред престолом правды, звук побед его не заглушит проклятий разоренного, сердце его не согреется от бриллиантовой звезды, которая украшает его грудь; мал тот, кто хочет быть только оратором, стихотворцем, сочинения его холодны, если не воспламенит их любовь сердечная, советы его не отрут слез угнетенной невинности, прекрасные мысли его не утолят голода нищему» (л. 15—15 об.).

Такое начало определило дальнейший ход заседаний. Выступлением Мерзлякова инициаторы Общества недвусмысленно заявили, что рассмотрение литературных вопросов интересует их лишь как часть самовоспитания в духе гражданственности и патриотизма. В последовавшем затем выступлении Воейкова вопросы литературы вообще не были затронуты.

Воейков произнес речь, посвященную деятельности Петра III. Значение и смысл этого выступления в литературе в должной мере не оценены. В. М. Истрин характеризует ее как «сплошной панегирик»¹. На оценку эту, вероятно, оказало влияние отношение к личности Воейкова в значительно более позднее время. Анализ позиции Воейкова в Обществе подводит к иной характеристике этого выступления.

Прежде всего следует остановиться на уточнении времени произнесения речи. В сборнике речей она помещена под № 3 без указания даты. Поскольку № 2 — речь Мерзлякова — помечена 19 января 1801 г., а № 4 — речь Михаила Кайсарова — 26 января, то, если вспомнить, что заседания происходили раз в неделю, следует сделать вывод, что речь Воейкова была, видимо, произнесена на том же заседании 19 января, на котором выступал и Мерзляков. Этим, по всей вероятности, и объясняется отсутствие перед ней даты. Итак, речь Воейкова была произнесена в последние месяцы царствования Павла I. Тема речи не могла возбудить подозрения властей: восхваление Петра III соответствовало официальным тенденциям. Однако из этого не следует, что речь Воейкова была официозной. Дело в том, что характер правительственной деятельности Петра III подвергался в последней трети XVIII в. довольно часто весьма своеобразному освещению.

К. В. Сивков на основании детального изучения материалов Тайной экспедиции приходит к выводу, что «неправильное толкование манифеста 18 февраля 1762 г. о дворянской вольности и свободе, как такого акта, за которым должно было последовать и освобождение крестьян от работы на помещика, указ о разрешении старообрядцам, бежавшим в Польшу и другие заграничные земли, возвратиться в Россию <...> уничтожение Тайной канцелярии <...> — все это создавало ему своеобразную популярность и порождало надежды, что с возвращением его на престол осуществляются народные чаяния о воле, земле, освобождении от рекрутчины, тяжелых налогов и т. п. Отсюда многочисленные попытки использовать имя Петра III в классовой борьбе того времени»². Не только крестьянская масса, но и некоторые представители передовой общественной мысли были склонны именно в таком направлении толковать характер деятельности свергнутого императора. Как указывает тот же автор в неопубликованной диссертации «Очерки по истории политических процессов в России последней трети XVIII в.» (хранится в РГБ), в бумагах Кречетова была обнаружена интересная запись: «Объяснить великость дел Петра Третьего».

Однако, чтобы определить справедливость оценки, данной В. М. Истриным речи Воейкова, обратимся к ее тексту. За что же прославляет Воейков Петра III? Прежде всего за уничтожение Тайной канцелярии. В условиях террористического режима Павла I Воейков под видом прославления отца царствующего императора дает ему смелую памфлетную характеристику. Тайную канцелярию он называет «тиранским трибуналом, в тысячу раз всякой

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 51.

² Сивков К. В. Самозванчество в России последней трети XVIII в. // Исторические записки. 1950. Т. 6. С. 90.

инквизиции ужаснейшим», «в ужас сердца наши приводящим судилищем, обагрившим Россию реками крови». Призывая слушателей «бросить патристический взор на Россию» до Петра III, оратор рисует красноречивую картину, бесспорно вызывавшую в эпоху Павла I ассоциации с современностью: «...мы увидим ее [Россию], обремененную цепями, рабствующую, не смеющую произнести ни одного слова, ни одного вопля против своих мучителей; она принуждена соплетать им лживые хвалы тогда, когда всеобщее проклятие возгреметь готово <...> Коварство и деспотизм, вооруженные сим варварским словом («слово и дело». — *Ю. Л.*), острили косу смерти, чтоб еще посекаль цвет сынов России, еще продолжить царствование свое на престоле, из героев и костей невинных россиян воздвигнутом» (л. 26 об.—27).

Далее автор обращается к другой заслуге Петра III — дарованию вольности дворянской. Вопрос этот тоже звучал актуально. Постоянное нарушение Павлом I (стремившимся в страхе перед революцией подавить даже дворянский либерализм) вольности дворянской (например, известное дело прапорщика Рожнова) чрезвычайно раздражало дворянское общество. Оно усиливало столь типичную для павловского царствования атмосферу несправедливости и неуверенности. Насколько болезненными были эти настроения, свидетельствует то, что одним из первых актов правительства Александра I было подтверждение жалованной грамоты дворянству и уничтожение Тайной экспедиции 2 апреля 1801 г.

Воейков не прошел мимо важнейшего вопроса эпохи — крепостного права. Поводом для этого была своеобразно истолкованная секуляризация церковных земель. Этот акт оратор объяснял как шаг к полному освобождению крестьян: «...мудрое, человеколюбивое, великое дело, поставляющее в храме добродетели имя Петра III подле имен величайших законодателей, есть отобрание деревень монастырских; четвертая часть сынов России — миллионы полезных рук — кормили праздных паразитических членов государства — монахов, и сии тунеядцы из любви ко... (многоточие в рукописи. — *Ю. Л.*) отягчали добрых, бесхитростных поселян тяжелыми цепями. Петр III, оживленный великим предпрятием, снял с них оковы, рек им: вы свободны!» (л. 28—28 об.).

Свою речь Воейков заканчивал призывом встретить, в случае надобности, ради отечества смерть на эшафоте. Обращаясь к Петру III, Воейков говорил: «Возри на собравшихся здесь юных россиян, оживленных пламенной любовью к отечеству! И если нужна кровавая жертва для его счастья, вот сердца наши! Они не боятся кинжалов! Они гордятся такою смертию. Самый эшафот есть престол славы, когда должно умереть на нем за отечество!» (л. 29 об.—30)¹.

¹ Открыто тираноборческий характер имели и другие выступления Воейкова. 8 марта 1801 г. за несколько дней до убийства Павла I, он произнес речь «О героизме», а 11 мая 1801 г. — ровно через два месяца после дворцового переворота — в речи «О предприимчивости» говорил: «...предприимчивость свергает с престола тиранов, освобождает народы от рабства, обнажает хитрости обманщиков, открывает ослепленным народам и жрецам их — коварных тунеядцев, в богах — истуканов... Предприимчивость для суеверия есть всемогущий бог, громами поражающий» (л. 110—110 об.). Более откровенный тон последней речи объясняется общим изменением политической атмосферы после 11 марта 1801 г.

Подобные выступления имели настолько неприкрыто политический характер, что Андрей Тургенев даже был вынужден напомнить об осторожности. На собрании 16 февраля 1801 г. он, возможно имея в виду и неизвестные нам прения вокруг выступления Воейкова, предостерегал: «Отчего говорим мы так часто о вольности, о рабстве, как будто бы собрались здесь для того, чтобы разбирать права человека?» (л. 41).

Однако, как выясняется из дальнейшего текста его речи, Андрей Тургенев сам призывал товарищей по Обществу готовить себя к тому времени, «когда отечество наше, когда страждущая, притесненная бедность будет требовать нашей помощи» (л. 41—41 об.).

Стремление некоторых членов придать заседаниям политический, общественно-воспитательный характер встретило противодействие. Андрей Тургенев имел все основания утверждать, что споры по вопросам политики «нарушают согласие нашего собрания» (л. 41). В самом деле, часть членов, разделявшая политико-философские воззрения Карамзина, предприняла попытку изменить характер деятельности Общества.

26 января, на следующем после выступления Воейкова заседании, произнес речь Михаил Кайсаров. Мерзляков, Андрей Тургенев, Воейков в своих речах привлекали внимание членов Общества к насущным вопросам окружающей действительности, к гражданскому служению общему благу; М. С. Кайсаров же доказывал субъективность человеческих представлений, делая из этого вывод о бесцельности всякого рода общественной деятельности. Считая, что «удовольствия существенные, в сравнении с теми благами, которыми воображение заставляет нас наслаждаться», не имеют никакой цены, Кайсаров отказывался признавать значение общественной деятельности: «Если бы я хотел входить в дальнейшие исследования, если бы хотел коснуться общественных постановлений, коснуться правил религии, тогда стал бы я утверждать систему Беркилаеву [Беркли], который говорит, что все видимое, весь мир, все миры и мы все — не что иное, как мечта» (л. 31, 35).

Мысли, высказанные Михаилом Кайсаровым, связаны с широко распространенной в дворянской литературе тех лет тенденцией. В последние годы XVIII в., столь богатые революционными событиями в России и на Западе и сопровождавшиеся усилением правительственной реакции, писатели карамзинского направления развивались в сторону умеренного консерватизма. Одной из сторон этого процесса было усиление субъективистских элементов в философии, сближение с воззрениями кружка А. М. Кузцова 1780-х гг. Сближение это четко обозначилось в содержании сборника «Аглая». В дальнейшем, в годы павловского царствования, философская позиция Карамзина окончательно приобрела законченность.

Агностические рассуждения проходят через весь «Пантеон иностранной словесности», издававшийся Карамзиным. Впечатления человека определяются не объективными свойствами предметов, а субъективным состоянием наблюдателя: «Внутреннее расположение сердца изливается на наружные

предметы»¹. В записной книжке Карамзина за те же годы находим: «Время — это лишь последовательность наших мыслей»².

Из этих предпосылок следовали совершенно определенные общественно-политические выводы. Их высказал Карамзин еще в послании «К Дмитриеву» (1794). Это — убеждение в бессмысленности попыток разумного переустройства мира и отказ от общественной деятельности. Внимание человека должно быть направлено не на объективную действительность (которую Карамзин называл «китайскими тенями своего воображения»), а лишь на внутренние, субъективные переживания³.

Взгляды представителей карамзинской школы не могли встретить сочувствия у людей типа Андрея Тургенева или Мерзлякова, относившихся в это время к позиции Карамзина резко отрицательно. Странник демократической литературы XVIII в., Мерзляков враждебно относился к дворянской эстетике карамзинистов. В разборе «Россиады» Хераскова он отрицательно отозвался о карамзинском направлении в литературе: «В чем же мы по сие время подвинулись? — конечно, во многих *мелких* (курсив мой. — Ю. Л.) приятных сочинениях, вообще в чистоте и наружной изящности слога <...> Отчего главное богатство новейших произведений состоит токмо в романах, в эпиграммах, в шуточных посланиях, в водевилях, песенках и в пиесах, которые совсем не знаешь, к какому отнести роду?»⁴ Следует указать также на антикарамзинский памфлет А. С. Кайсарова «Свадьба Карамзина». На позиции Андрея Тургенева в этом вопросе мы остановимся в дальнейшем.

Тем более декларативный характер приобретало выступление Жуковского 24 февраля 1801 г., пропагандировавшего программные принципы Карамзина. Выступление свое Жуковский начал с пространной цитаты из послания Карамзина «К Дмитриеву», а затем перешел к анализу центральных положений программного предисловия к сборнику «Аглая». Достаточно сравнить начало обоих документов.

У Жуковского: «Мы живем в печальном мире и должны — всякий в свою очередь — искать горести, назначенные нам судьбою...»

У Карамзина: «Мы живем в печальном мире, но кто имеет друга, тот пади на колени и благодари всевышнего.

¹ Ленвиль и Фанни // Пантеон иностранной словесности. 1798. Ч. 1. С. 157.

² Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862. С. 199 (подлинник на франц. яз.).

³ Взгляды Карамзина переживали эволюцию. В данном случае мы имеем в виду лишь его мировоззрение конца 1790-х гг.

⁴ Мерзляков А. Ф. Россиада, поэма эпическая г. Хераскова. (Письмо к другу) // Амфион. 1815. Янв. С. 52. Статья, как указывал сам автор, отражала споры в Дружеском литературном обществе. «Я намерен, — писал Мерзляков, — изображать здесь тогдашние наши размышления о Россиаде <...> в память бесценных бесед наших» (с. 45—46). Отрицательное отношение Мерзлякова к Карамзину не дает еще, конечно, основания зачислять его в сторонники Шишкова. См., например, его статью «Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии» (Труды Общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 1. С. 55—110).

Мы живем в печальном мире, где часто страдает невинность, где часто гибнет добродетель...»¹

Или:

Мы живем в печальном мире,
 Всякий горе испытал,
 В бедном рубище, в порфире...²

Выступление Жуковского не осталось без ответа. Спор разгорелся вокруг понятия дружбы. Жуковский с идеалистических позиций, считая жертву основой морали (а за этим стояло убеждение в исконной противоположности общих и частных интересов), отказывался признать дружбой союз, не основанный на «бескорыстном» самопожертвовании. «Вы, конечно, согласитесь со мною, — обращался он к членам Общества, — что человек соединен с человеком некоторым внутренним чувством родства, данным ему от природы, а может быть еще больше своими *собственными выгодами* <...>, но вы согласитесь также, что сей союз, сколь он, впрочем, ни силен, *не может называться именем дружбы*» (курсив мой. — Ю. Л.) (л. 45—45 об.).

Против Жуковского выступил Мерзляков. «*Полезь*, — говорил он, — тот магнит, который собрал с концов мира рассеянное человечество <...> *Полезь*, друзья мои, то существо, которое соединило нас здесь. Мы одевали его, по обычаю всего света, в разные пышные одеяния, давали ему многообразные имена, поклонялись ему под видом дружбы, под видом братства и проч..., может быть от того самого терял он свою силу. Полно мечтать о будущем! Перестанем искать причину нашей холодности или причину нашей привязанности к собранию в отдаленных облаках, рождаемых воображением нашим — что же делать? *Надобно раскрывать полезь, которую всякий из нас надеется получить от собрания*» (курсив мой. — Ю. Л.) (л. 53—53 об.). Центром борьбы сделалась оценка карамзинизма.

Выступление Андрея Тургенева (видимо, на заседании 22 марта) было направлено на развенчание Карамзина.

Борьба в Обществе усложнилась выступлениями С. Е. Родзянко. Андрей Тургенев считал, что о религии здесь «никогда бы упоминать не должно» (л. 41), и даже Михаил Кайсаров выражал сомнение в бессмертии души и загробной жизни. Родзянко же был настроен откровенно-мистически. Об отношении к нему ведущей группы членов Общества свидетельствует высказывание А. С. Кайсарова в письме к Андрею Тургеневу: «Как бы ты думал, о чем мне случилось говорить с Родзянкою? О Боге. Он много в[рал? верил?] и потому он не нашего поля ягода»³.

В такой кипучей, противоречивой атмосфере Общества складывалась литературная программа Андрея Тургенева. За свою короткую жизнь он пережил стремительную идейную эволюцию. Массонские идеи, в кругу которых вращалось старшее поколение тургеневского дома, очень скоро перестали

¹ Аглая. 2-е изд. М., 1796. Кн. 2. [С. 5].

² Карамзин Н. М. Веселый час // Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 101.

³ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 46. — Конъектура В. М. Истрина.

его удовлетворять. Андрей Тургенев, бесспорно, мог бы присоединиться к словам своего брата Александра, писавшего в 1810 г. Николаю: «Я не принадлежу и не буду принадлежать ни к одной [ложе]»¹.

1790-е гг. отмечены для Андрея Тургенева влиянием Карамзина. В этом отношении характерен черновой набросок, хранящийся в архиве Жуковского. Андрей Тургенев развивает здесь любимую мысль Карамзина о субъективности человеческих представлений и заканчивает прямой апологией Карамзину: «По большей части вещи кажутся нам хороши или худы не потому, что они таковы в самом деле, но по расположению души нашей истинно прекрасная вещь может казаться нам то прекрасна, то посредственна и даже худа...» Далее он говорит о том, что впечатление от литературных произведений определено субъективным состоянием читателя. В минуту счастья надо читать Карамзина. «Тогда песнь „К милости“ извлечет тихие, блаженные слезы из глаз твоих, и „Цветок на гр<об> м<оего> А<гтона>“ исполнит душу твою ни с чем не сравненными ощущениями»².

Однако очень скоро Карамзин перестал быть в глазах Андрея Тургенева непререкаемым авторитетом. Эпоха павловской реакции была для него временем обострения интереса к политике. Идеалом его становится не проповедь отказа от общественной борьбы, а деятельная любовь к отечеству.

Осознание несправедливости существующего строя сочеталось у Андрея Тургенева с формированием всепоглощающего чувства любви к родине, которое оказало влияние также на его младших братьев и определило известное высказывание Николая Тургенева: «Ни о чем никогда не думаю как о России. Я думаю, если придется когда-либо сойти с ума, думаю, что на этом пункте и помешаюсь»³. Андрей Тургенев, как и его брат Николай, «одну Россию в мире» видел. Это делает его путь чрезвычайно напоминающим политическое развитие декабристов. Принимая участие в организации Дружеского литературного общества, Андрей Тургенев считал, что цель его — «возжигать сердца наши священным патриотизмом <...> в сии священные минуты каждая мысль, каждое биение сердца в нас да будет посвящено отечеству» (л. 41 об.).

Интересно, что в числе героев-патриотов, следовать которым Тургенев призывает современников, он называет не только Леонида и Аристиду, но и убийцу тирана, республиканца Брута, и Кодра, добровольно пожертвовавшего царским саном и жизнью ради спасения Афин и установления в них республики.

«Ах! Может быть — с восторгом произношу слова сии — может быть, воссияет тут в сердцах наших луч того небесного огня, который согрел сердца Леонидов, Кодров, Брутов и Аристидов. Какое блаженство! друзья мои! Оживлять в груди своей, в нашем тесном кругу тень оных великих времен прошедших, когда всякий человек был ревностным гражданином, сыном отечества, которое с любовью прижимало его к своему сердцу, кото-

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 430.

² РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 320. Л. 2—2 об.

³ Тургенев Н. И. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 200.

рому с любовью приносил он в жертву жизнь и все блаженство жизни своей... Проснитесь, дышите в нас величие, бессмертные мужи! веселитесь тем, что чрез целые тысячи лет пример ваш служит светильником на пути нашей жизни!» (л. 42—42 об.). Высокий патриотический пафос, «священный энтузиазм» речей Андрея Тургенева роднит их с публицистическими выступлениями декабристов.

Все силы Андрея Тургенева были направлены на искание истины. Патриотический пафос его в начале 1800-х гг. приобретает свободолобивую окраску.

В дневнике его находим строки: «Там только, где страдает и теснится невинность, там буду я говорить всегда громко; в таком случае девиз мой: Ни перед кем, ни для чего!»

В том же дневнике Андрей Тургенев записал интересный разговор с А. С. Кайсаровым. Последний рассказал ему о случае издевательства офицера над человеческим достоинством солдата, который должен был являться молчаливым свидетелем поругания своей супружеской чести: «Если бы он в этом терзательном, снедающем адском молчании заколол его! Мог ли бы кто-нибудь, мог ли бы сам бог обвинить его? Молчать! Запереть весь пламень клокочущей геены в своем сердце, скрежетать зубами, как в аду, смотреть, видеть все и — молчать! Быть мучиму побоями, быть разжаловану по оклеветаниям этого же офицера! Дух Карла Моора! И в этом состоянии *раба, раба*, удрученного той тяжестью рабства, какое *сердце*, какая нежность, *какие чувства!*»¹ В речи на торжественном заседании Дружеского литературного общества Андрей Тургенев, обращаясь к отечеству, подчеркнул свободолобивый характер своего понимания патриотизма: «Цари хотят, чтоб пред ними пресмыкались во прахе рабы; пусть же ползают пред ними льстецы с мертвою душою, здесь пред тобою стоят сыны твои! Благослови все предприятия их! Внимай нашим священным клятвам! Мы будем жить для твоего блага». Любовь к отечеству, пишет автор, «заставляет презирать смерть, дабы или здесь соделать отечество свое благополучным, или в небесах найти другое отечество». В письме к Жуковскому от 9 марта 1802 г. Андрей Тургенев сообщал о своих впечатлениях от книги Архенгольца «*Annalen der britischen Geschichte*»: «Какая воспламенительная книга! Что французская вольность? Что Бонапарт? А *ггopos*²: как, брат, умаляется этот великий Бонапарте, которого я любил, которому я удивлялся! Славны бубны за горами, или

Когда какой герой в венце не развратился»³.

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 80, 83.

² Кстати (*франц.*).

³ Цит. по: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 53. Увлечение Бонапартом — республиканским генералом столь же типично, как и последующее разочарование. «Кто от юности знакомился с героями Греции и Рима, тот был тогда бонапартистом», — вспоминал С. Н. Глинка (*Глинка С. Н. Записки*. СПб., 1895. С. 194).

Есть основания полагать, что Андрей Тургенев не ограничился критикой политического угнетения — внимание его привлекали также вопросы социальной несправедливости и, прежде всего, крепостного права. Следует помнить, что ранняя смерть не дала развернуться этой стороне его воззрений. Мы можем в этом случае скорее говорить о направлении развития, а не о законченной системе воззрений. При решении этого вопроса не нужно забывать о дальнейшем пути ближайшего друга и единомышленника Тургенева — Андрея Кайсарова, ставшего ярким противником крепостного права. Некоторые материалы для решения этого вопроса может дать перевод Андреем Тургеневым пьесы А. Коцебу «Негры в неволе». Политический и литературный облик Коцебу достаточно хорошо известен, поэтому в настоящем случае имеет смысл говорить не о самой пьесе, написанной, однако, под прямым влиянием Рейналя (на это указывал сам автор), а об истолковании ее русским читателем. Какое впечатление производили в России, и в частности в семье Тургеневых, наполняющие пьесу пламенные монологи против рабства, можно судить по дневнику Н. И. Тургенева. В феврале 1809 г. он записал: «Сегодня читал с Рандом „Негры в неволе“, сочинение Коцебу. Это чтение, хотя и приятное в некоторых отношениях, возродило во мне чрезвычайно неприятные мысли. О Россия, Россия! Если бы жизнь моя могла быть в сем случае полезна славному, доброму русскому народу, сейчас рад бы пожертвовать оною тысячу раз»¹.

В пьесе Коцебу, переведенной Андреем Тургеневым, читатель находит и ужасающие картины угнетения рабов-негров, и яркие монологи о равенстве людей. Карамзин приблизительно в те же годы в «Вестнике Европы» использовал описание положения негров (статья о Тусене-Лювертюре) для подкрепления своей мысли о том, что освобождению должно предшествовать длительное просвещение, что невозможно предоставить свободу «дикому», «непросвещенному» народу. В пьесе вопрос этот решался в противоположном смысле: «Неволя подавляет всякую душевную способность», и, следовательно, никакое «просвещение» невозможно в условиях рабства. На утверждение рабовладельца: «Негры рождаются невольниками», — следует ответ: «Неправда! Никто невольником не родится».

В связи с русской действительностью пьеса Коцебу получала антикрепостнический смысл и не могла не вызывать у читателя тех ассоциаций, которые возникали у Николая Тургенева. Аналогию с положением крепостных в России вызывали и картины избиений негров плантаторами, и рассуждения об отсутствии у негров права собственности. На предложение искать правды в суде негр Труро отвечает: «Суда? мы не можем быть и свидетелями, не

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 210. Ср. отрывок В. В. Попугаева «Негр». Анализ этого произведения см.: Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. М., 1953. С. 206—209. Здесь же дается перечень связанных с этой темой материалов и высказываний. К приводимым В. Н. Орловым данным можно было бы прибавить, например, пересказ «Несчастья от кареты» Княжнина, содержащийся в записках С. Н. Глинки: «Была беда и от смычков гончих и борзых собак, на которых обменивали семьи крестьян; была беда и от торгашей; переселяли на лицо земли русской перекупы негров» (Глинка С. Н. Записки. С. 95).

только доносчиками. Негр никогда не бывает прав. Всякий европеец, даже иноземец, может бить его, не страшась наказания, а если негр только руку на него поднимет, то он должен умереть немедленно».

Поэтому особенно острый смысл приобретало обращенное к неграм восклицание противника рабства Джона: «О, если б она [кровь негров] закипела, если б отчаяние превратило ее в пламень и вы умертвили бы ваших тиранов»¹.

О том, что положение крепостных крестьян привлекало внимание членов Общества, свидетельствует и другой интересный факт — участие их в постановке яркой антикрепостнической драмы «Солдатская школа». Как указывал В. И. Резанов², еще Сушков высказал предположение о том, что автором этого произведения был Н. Сандунов. Советские исследователи, обратившие внимание на эту антикрепостническую пьесу, высказывались также в пользу этого предположения. Письма А. С. Кайсарова к Андрею Тургеневу не только позволяют окончательно определить авторство Сандунова, но и устанавливают до сих пор не известный и весьма значительный факт постановки этого произведения в Московском благородном пансионе. До сих пор исследователи полагали, что пьеса не смогла увидеть света рампы и поэтому имела сравнительно небольшой общественный резонанс.

Обстоятельства дела, по письмам А. С. Кайсарова к Андрею Тургеневу, рисуются в следующем виде: произведения Н. Сандунова, привлекавшие внимание современников, были известны и в кружке Андрея Тургенева. 12 июля 1801 г. Кайсаров сообщал: «Я достал некоторые драмы Николая Сандунова и теперь их с Есиповым на скорую руку списываем»³. Пьесы обсуждались

¹ Негры в неволе. Историко-драматическая картина... М., 1803. С. 41—43. Рукопись перевода пьесы (писарский текст с авторской правкой) хранится в Научной библиотеке Московского гос. университета им. М. В. Ломоносова.

² Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. С. 48.

³ ИРЛИ. Ф. 309 (Тургеневы). Ед. хр. 50. Л. 193 об. Работа над постановкой вызвала, видимо, сопротивление со стороны директора пансиона Прокоповича-Антонского. 18 ноября 1801 г. Кайсаров сообщал другу, что в прошлое воскресенье спектакль не состоялся: «Опять нашлись историко-энциклопедические причины» (Антонский преподавал «Историю и энциклопедию») (Там же, л. 40). Смысл этих «причин» Кайсаров разъяснил в письме от 19 декабря 1801 г.: Антонский «боится развратить своих питомцев светскими пьесами» (л. 58). Однако постановка все же была осуществлена, руководил ею сам Сандунов. «Прошлую пятницу, — сообщает Кайсаров, — была у нас проба, на которой был Ник. Сандунов, который нас учил» (л. 40 об.). Первое представление пьесы, видимо, состоялось 8 декабря 1801 г. На другой день Кайсаров писал другу в Петербург: «Брат! Брат! Для чего тебя тут не было! Для чего не был ты свидетелем моего триумфа?.. Я играл вчера Стодума в „Солдатской школы“ — и уверяют будто совершенно. Сам Сандунов, с которым мы незадолго перед этим крепко поборились, сам он прыгал от радости... Батюшка <И. П. Тургенев> вчера мне сказал: „Ну, брат Андрехан, vous avez surpassé mes attentes“ (вы превзошли мои ожидания. Франц. — Ю. Л.)». Пьеса шла несколько раз, так как в конце декабря Кайсаров сообщал об изменении состава участников. Постановка не прошла незамеченной. Кайсаров писал Тургеневу: «Достигла слава об игре моей до Помрашова, и он жалеет, что не видал меня. Во второе представление, которое имеет быть на святках, непременно приглашу его» (л. 145 об.). Боевой, антикрепостнический характер пьесы объясняет смысл записи в дневнике Николая Тургенева: «Да, я помню те времена, когда я не спал ночей, думая все о блаженной минуте, когда я пойду в университетский театр» (Архив братьев Тургеневых. Вып. 3. С. 180—181).

участниками Общества, следствием чего, вероятно, и явилась идея постановки «Солдатской школы» на сцене пансиона.

Все вышесказанное позволяет говорить о неправильности характеристики В. М. Истрина, считавшего, что Андрей Тургенев воспитан «в традициях безусловной покорности власти» и что «для него не так важен был протест против зла и тирании, сколько правдивое и талантливое его литературное изображение»¹.

Одновременно с усилением вольнолюбивых настроений Андрей Тургенев из сторонника Карамзина превращается в его сурового критика. Произнесенная им на заседании Дружеского литературного общества речь замечательна своим сходством с основными пунктами литературной программы декабристов. В речи «О русской литературе» Андрей Тургенев выступил с резким осуждением карамзинского направления: «Он [Карамзин] более вреден, нежели полезен нашей литературе...» В чем же заключается вред Карамзина? По мнению Тургенева, прежде всего в отказе от гражданственной тематики и, во-вторых, в отсутствии национальной самобытности творчества: «...пусть бы русские продолжали писать хуже и не так интересно, только бы занимались они важнейшими предметами, писали бы оригинальнее, важнее...»².

Требую оригинального, не заимствованного ниоткуда содержания литературы, выражения в литературе народной жизни, Андрей Тургенев смело отвергает существовавшую литературную традицию, противопоставляя ей народное творчество: «Что можешь ты узнать о русском народе, читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина; в одном только Державине найдешь очень малые оттенки русского; в прекрасной повести Карамзина „Илья Муромец“ также увидишь русское название, русские стопы³ и больше ничего <...> Теперь только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы, в сих-то драгоценных остатках, а особливо в песнях, находим мы и чувствуем еще характер нашего народа. Они так сильны, так выразительны в веселом ли то или в печальном роде, что над всяким непременно должны произвести свое действие. В большей части из них, особливо в печальных, встречается такая пленяющая унылость, такие красоты чувства, которых тщетно стали бы искать мы в новейших подражательных произведениях нашей литературы». Особо примечательна мысль Тургенева о связи литературы и жизни. Он считает, что характер современной литературы изменился бы только с изменением дей-

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. С. 82, 83.

² Фомина А. А. Андрей Иванович Тургенев и Андрей Сергеевич Кайсаров // Русский библиофил. 1912. № 1. С. 29. Требование самобытности литературы для единомышленников Андрея Тургенева имело программный характер. В речи «О трудности учения» Мерзляков говорил: «Кажется, вкус по зернышку рассыпан по всем краям света. Итак, чтобы собрать его, поезжай в Англию, во Францию, в Германию и пр. <...> бедный молодой человек теряет свой собственный дух, дух своего языка, пишет по-французскому и по-немецкому, на русском лишается навсегда истинной части оригинала. Мне скажут, что благоразумное внимание к красотах иностранным может избежать сих пороков. Не знаю <...>. Представим русского — мы не имеем еще собственных образцов во всех родах сочинений, все наши писатели рождаются, так сказать, во французской библиотеке <...> воспитывают нас иностранно, начиная от катехизиса, от календаря — все на иностранном» (л. 104 об.—105 об.).

³ В публикации Фомина ошибочно: «стоны». Исправляем по рукописи.

ствительности: «Для сего нужно, чтобы мы и в обычаях, и в образе жизни, и в характере обратились к русской оригинальности».

Итак, Тургенев требует, чтобы содержание литературы было «великое, важное и притом истинно русское». Обосновывая необходимость высокой торжественной поэзии, он противопоставляет Карамзину Ломоносова и даже Хераскова. Реформатором русской литературы «должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин. Напитанный русской оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе; иначе дерево увянет, покрывшись приятными цветами, но не показав ни широких листьев, ни сочных, питательных плодов»¹.

В критике Карамзина и в противопоставлении ему Ломоносова позиции Андрея Тургенева и Мерзлякова, видимо, совпадали, но дальше начинались различия. Неприязнь Мерзлякова к Карамзину и его симпатии к литературе XVIII в. были определены общим демократическим характером его мировоззрения. Дворянскому, карамзинскому идеалу «внутренней свободы» Мерзляков противопоставлял требование общественно-полезной деятельности. Здесь между ним — в будущем профессором-разночинцем, представителем университетской науки — и Андреем Тургеневым, в сознании которого, видимо, зрели элементы дворянской революционности, можно отметить существенное различие. Отрицательно относясь к современной ему дворянской литературе, Мерзляков считал Ломоносова непрекрасимым авторитетом. Литературная программа Андрея Тургенева была иной: она включала требование поэзии не только торжественной, но и свободолобивой. С этих позиций он критиковал и Ломоносова. В речи «О поэзии и о ее злоупотреблении» он утверждал: «Смею сказать, что Ломоносов, творец российской поэзии, истощая все дарования на похвалы монархам, много потерял для славы своей. Бессмертная муза его должна бы избирать и предметы столь же бессмертные, как она сама. Все почти оды его писаны на восшествие, на день рождения и тому под<обное>»².

Таковы были литературные взгляды Андрея Тургенева. Анализ их объясняет появление столь яркого гражданственного, патриотического произведения, как стихотворение «К отечеству», — произведения, сыгравшего известную роль в подготовке гражданской поэзии декабризма³.

1956

¹ *Фомин А. А.* Андрей Иванович Тургенев и Андрей Сергеевич Кайсаров // Русский библиофил. 1912. № 1. С. 26—30.

² Цитирую по черновому наброску. РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 326. Л. 19.

³ Любопытно, что В. К. Кюхельбекер в дневнике, написанном в крепости, отметив, что «никогда не знавал» «рано отцветшего Андрея Тургенева», «память которого была мне всегда — не знаю почему — любезна», писал: «Несчастлива Россия пасчет людей с талантом: этот юноша, который в Благородном пансионе был счастливый соперник Жуковского и, вероятно, превзошел бы его, умер, не достигнув и 20-ти лет». Поэзия Андрея Тургенева в начале XIX в. пользовалась известностью. В том же дневнике Кюхельбекер записал: «С удовольствием я встретил в „Вестнике“ известную элегию покойного Андрея Тургенева (брата моих приятелей). Еще в лицее я любил это стихотворение, и тогда даже больше „Сельского кладбища“, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 159, 155).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Речь Андрея Тургенева <О любви к отечеству>¹

Любовь к отечеству есть то сердечное чувство, которое с самых нежнейших лет наших привязывает нас к нашей родине, укрепляется, развивается в нас с летами и, наконец, обращается для нас в природу и сливается, так сказать, с душою нашею. Сперва оно есть только чувство; не зная еще, что такое отечество, мы уже любим его; но мало-помалу, когда разум начинает в нас действовать, мы видим, что должны следовать сердечному нашему движению, что мы должны любить его, потому что оно приняло нас прежде всего в

¹ РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 326. Черновая рукопись на нескольких листах в следующей последовательности: л. 9, 10, 11, 8. Заглавие условное.

Обнаруженная в архиве Жуковского черновая рукопись речи Андрея Тургенева не вошла в рукописный сборник речей, произнесенных на очередных заседаниях Дружеского литературного общества. Между тем сборник, как явствует из неопубликованной переписки Андрея Кайсарова и Андрея Тургенева, включает в себя полностью все речи, произнесенные на регулярно проходивших дружеских встречах. Речь, видимо, была подготовлена с другой целью. Установить эту цель позволяют следующие данные. Параграф LIII «Законов» Дружеского литературного общества требовал, чтобы сверх обычных встреч «всякие три месяца» происходили «экстраординарные собрания, или торжества. Каждый из сих праздников может носить на себе особенное имя. Иной посвящается отечеству, другой — какой-нибудь из добродетелей, третий, например, — поэзии...». Как было установлено В. М. Истриным, первое торжественное заседание происходило 7 апреля 1801 г. и было посвящено отечеству. Обстановка этого «экстраординарного собрания» восстанавливается из более позднего письма Андрея Тургенева. Говоря о дружеском вечере в Петербурге, Тургенев пишет находящимся в Москве друзьям по Обществу: «Мы разгорячились, как тогда, *когда праздновали торжество наше в честь отечеству*. Вспомните этот холодный еще, сумрачный апрельский день и нас в развалившемся доме, окруженном садом и прудами. Вспомните гимн Кайсарова, стихи Мерзлякова, вспомните себя и, если хотите, и *речь мою* (курсив мой. — Ю. Л.), шампанское, которое вдвое нас оживило, торжественный, веселый ужин, соединение радостных сердец» (*Истрин В. М.* Дружеское литературное общество 1801 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8. С. 277). Андрей Тургенев рассматривал это заседание как центральное событие в жизни Общества и предлагал друзьям ежегодно отмечать 7 апреля как день памяти Дружеского литературного общества. Истрин считал, что «гимн Кайсарова и речь Тургенева до нас не дошли» (Там же. С. 279). Обнаружение текста последней не только восполняет существенный пробел в документальном фонде исследователя Дружеского литературного общества, но и позволяет по-новому оценить торжество 7 апреля 1801 г. Истрин связывает заседание с получением университетом «милостивых рескриптов» императора. Не смущаясь хронологической неувязкой (рескрипты были получены позже, чем состоялось дружеское торжество), автор пишет: «По-видимому, члены Дружеского литературного общества, узнав заранее о рескрипте, устроили свое торжественное собрание... Такое событие, как ожидаемое получение рескрипта университету, где директором был отец-Тургенев, и воспламенило наших сочленов» (Там же. С. 278—279).

Текст речи Андрея Тургенева позволяет восстановить совсем иную картину. Торжество не имело официального характера. Вольнолюбивая, направленная против тиранов речь Андрея Тургенева, видимо, отражала общий дух заседания 7 апреля 1801 г., дух свободолюбия и патриотизма. В этом смысле особенно знаменательны выпады против царей и льстецов, содержащиеся в речи Андрея Тургенева.

свои недра, потому что в нем научились мы любить людей, потому что в нем живут, к нему принадлежат те, которым обязаны мы сохранением, украшением бытия нашего, — одним словом, потому что оно наше отечество.

Нужно ли спрашивать: добродетель ли *любовь к отечеству*? Посмотрите на ее действия! Если добродетель состоит в великих пожертвованиях, если главное свойство ее есть забвение, пренебрежение самой себя для счастья братьев своих, то что же больше патриотизма имеет право на сие титуло? Не им ли одушевляемы были величайшие герои древности, которых память, и поныне для нас священная, подобно чистому пламени, восплаляет нас к великим делам, заставляет презирать смерть, дабы или здесь соделать отечество свое благополучным, или в небесах найти другое отечество.

Есть люди, которые, любя всем сердцем страну своего рождения, обманывают самих себя и, следуя софизмам острого разума, утверждают, что для истинно просвещенного человека нет отечества, что он не есть патриот, а гражданин вселенной...

О вы, которые, вопреки своему мнению, любите, может быть, свое отечество и всюо душою ему преданы, уверьтесь, что нельзя быть гражданином вселенной, не будучи патриотом, что одно только наше отечество может привязать нас ко всей вселенной так, как маленький уголок земли, в котором родились мы, связывает нас с нашим отечеством. Тщетно, оторвавшись от своей родины, от своего отечества, стали бы вы искать его во вселенной, вы бы пробежали глазами целый мир и возвратились бы беднее в сердце своем, нежели были прежде. Разве не чувствуете вы, что с самого детства вашего до глубокой старости отечество ваше имеет для вас какой-то тайный, но внятный голос, которого не могут заглушить ревущие моря, который следует за вами чрез степи непроходимые и часто, несясь с какой-нибудь печальной, снежной горы, из бедной хижины, окруженной мрачными соснами, постигает вас на бархатных коврах, на ложах розовых, под тению благовонных мирт; ничто не может заглушить его, потому что источник его в вашем сердце. Чей же голос будете заглушать вы, заглушая голос любви к отечеству? Не глас ли природы, не тот ли священный, неизменяемый глас, из которого проистекли все законы общественные?

Положим, что я бы согласился с вами. Что же тогда для меня все те великие мужи, богоподобные по своей добродетели, которых жизнь должна бы и для меня служить некогда образцом, которых дела красноречивее всех учений философии наставляли мою душу, имели на нее самое доброе, самое спасительное влияние? Герои сокрылись; я вижу младенцев, которые, гонясь за мечтою, не видят под собою бездны, покрытой для них цветами.

Любовь к отечеству — мечта; подите ж, уверяйте этому Кодра, когда он идет принести жизнь свою на жертву отечества; уверяйте его, что он лишается жизни для одной химеры, что для истинного философа все народы земные равны, что если отечество его падет, то он спокойно может перейти к победителям и вместе с ними на развалинах Афии наслаждаться жизнью...

Взгляните с сострадательною улыбкою на сего божественного Регула, на сих спартанцев, которые навеки отреклись от жизни. Истребите в них эту блаженную мысль; что все те, которые связаны с ними святейшими узами

родства, дружбы, которых одна земля с ними питала, будут проливать слезы пламенной благодарности над их могилою; потушите в них это пламя, которое их ослепляет, раскройте глаза им. Пусть философия вознесется над развалинами патриотизма. Мы увидим в них просвещенных, ясновидящих философов; но где же будет герой, полубог? где будет добродетель? Ах, может ли она существовать в одном разуме; может ли один холодный разум побудить нас к тем великим пожертвованиям, которые добродетель делают добродетелию?

Какую священную, неизъяснимую силу имеет над нами место нашего рождения! Если бы мы были несправедливо отвергнуты нашим отечеством, если бы мы в изгнании, в удалении от него влачили жизнь свою, если бы оно поступило с нами не так, как с сынами нежными, но как с мятежными рабами, и тогда одно слово его было бы для нас наградою за все претерпенное, одно слово проникнуло бы сердца наши, мы бы забыли всю несправедливость его и с новым жаром, с новым усердием устремились бы на его помощь. Но мы, любезные друзья! мы наслаждаемся благими дарами его; мы получаем от него все, что оно дать нам может, и, оставя все прочее, благодарность одна велит уже нам быть верными его сынами.

Патриотизм некогда и самих злодеев посвящал в геройство.

О ты, пред которым в сии минуты благоговеют сердца наши в восторге радости! Цари хотят, чтоб пред ними пресмыкались во прахе рабы; пусть же ползают пред ними лстецы с мертвою душою; здесь пред тобою стоят сыны твои! Благослови все предприятия их! Внимай нашим священным клятвам! Мы будем жить для твоего блага; ты, может быть, забудешь, оставишь детей, но дети твои никогда, нигде тебя не забудут.

Л<юбезные> д<рузья>, не допустим, чтобы это радостное торжество было одною детскою забавою; да обратится оно для нас в нечто важнейшее, да освятит оно навсегда сердца наши любовью к отечеству. В согласии наших душ поклянемся пред ним быть его сынами, с опасностию всего жертвовать его благоденствию; может быть, некогда сей священный энтузиазм погаснет в бурях мира, сердца наши охладуют, но горе нам, если мы когда-нибудь забудем этот день, в который мы свободно произнесли обеты наши пред алтарем отечества.

А. Ф. Мерзляков как поэт

Литературная деятельность А. Ф. Мерзлякова относится к первой четверти XIX в. (наиболее активная — к первому его десятилетию). Оценка Мерзлякова как поэта невозможна без определения места, которое он занимал в общественно-литературной борьбе своей эпохи.

Главным содержанием общественной и идеологической жизни в России в первую четверть XIX в. было формирование и развитие декабризма. Этим объясняется, что внимание советских исследователей литературы этого периода сосредоточилось по преимуществу на изучении художественной теории и творческой практики писателей, принадлежавших к лагерю дворянских революционеров. Магистральная линия общественного развития проходила именно здесь. Будучи сам по себе, бесспорно, правильным, подобный подход приводит, однако, к тому, что роль недворянского лагеря этих лет до сих пор недостаточно оценена и слабо изучена с фактической стороны. Для того чтобы определить историческое место даже таких крупных литературных фигур, как, например, И. А. Крылов, их пытаются — порой с натяжками — «приблизить» к декабристам. Это невыгодно сказывается не только на полноте наших представлений об эпохе, но и на изучении самой дворянской революционности.

Программа декабристов формировалась в сложном взаимодействии с идеологическими системами, не укладывавшимися в рамки дворянского мировоззрения. В. И. Ленин указывал, что «в 1825 г. Россия впервые видела революционное движение против царизма, и это движение было представлено исключительно дворянами»¹.

Вместе с тем идеология дворянской революционности не складывалась как классово-дворянская идеология, то есть как теоретическая защита классово-корыстных интересов дворянства. Напротив: она ставила вопрос о положении народа, о ликвидации крепостничества. Развитие дворянской революционности в России сопровождалось глубоким внутренним перерождением

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. М., 1962. Т. 30. С. 315.

дворянской идеологии по мере внесения в нее демократических элементов. Именно это обусловило возможность эволюции герценовского типа: по мере усиления демократических черт в противоречивом единстве и идеологических представлений дворянской революционности — переход на определенном этапе на демократические позиции и разрыв с дворянским мировоззрением. Декабристы, писал В. И. Ленин, «были заражены соприкосновением с демократическими идеями Европы во время наполеоновских войн»¹. Разумеется, вытекающий из общего кризиса феодально-крепостнической системы процесс «заражения» лучшей части дворянской интеллигенции демократическими идеями был длительным, подготовленным задолго до заграничных походов всей суммой демократических идей России и Европы, от энциклопедистов до Радищева и публицистики эпохи французской революции.

События русской жизни начала XIX в. и прежде всего — Отечественная война 1812 г., ставя перед передовой частью дворянской молодежи проблему народа, его прав и роли в истории, народности в литературе, — разбивали «маленькую философию»² дворянских идеологов карамзинского лагеря и создавали благоприятные условия для усвоения демократических идей.

Выяснить значение передовой недворянской мысли начала XIX в., роль демократической профессуры (Мерзляков, А. П. Куницын, Н. Н. Сандунов, Л. Цветаев и другие) и таких писателей, как И. А. Крылов, А. Х. Востоков, Н. И. Гнедич³, В. Т. Нарезный, для формирования идеологии декабризма — очередная задача науки. Необходимость изучения недворянского лагеря общественной мысли первой четверти XIX в. диктуется также тем, что в мировоззрении деятелей последующего, демократического периода не все было преемственно связано с системой воззрений дворянских революционеров. Наряду с герценовским путем — от революционности, далекой от народа, к демократизму — существовал и другой путь формирования передовой идеологии: от демократизма стихийного, зачастую весьма далекого от политического протеста, — к общественному радикализму.

Все это заставляет считать задачу изучения недворянского лагеря литературы первой четверти XIX в. вполне назревшей. Однако перед исследователем этого вопроса встает целый ряд трудностей. Интересующий его лагерь не занимал господствующего положения в литературно-общественной жизни эпохи. Отчасти поэтому у него не было ни отчетливо сформулированных принципов, ни признанных литературных руководителей. Последнее обстоятельство вызывает настоятельную потребность углубленного изучения всего лагеря, причем так называемые «второстепенные» деятели, вроде, например,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 318.

² Выражение К. Н. Батюшкова в письме к Н. И. Гнедичу (октябрь 1812); см.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 234.

³ Относительно Востокова и Гнедича вопрос этот поставлен в работах: Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. 2-е изд. М., 1953; Медведева И. Н. Гнедич и декабристы // Декабристы и их время. М.; Л., 1951.

В. С. Соликова¹, В. Г. Анастасевича², З. А. Буринского и других, ни в коем случае не должны быть упускаемы из виду.

При всем различии в позиции и значении такого рода деятелей есть нечто, объединяющее их: никто из них не может быть включен ни в одну из современных им дворянских литературно-общественных группировок. В этом отношении, например, попытка осмыслить творчество Мерзлякова в рамках карамзинизма³ так же вызывает возражения, как и полемическое причисление его последователями Карамзина к лагерю шишковистов (см., например, «Видение на берегах Леть» К. Н. Батюшкова). Вместе с тем творческое лицо каждого из перечисленных деятелей — от Куницына, приближавшегося к целостной системе воззрений в духе боевой демократической философии XVIII в., до наивно-царистских настроений, сочетавшихся со стихийной ненавистью к дворянам, в творчестве незначительного поэта-крестьянина И. И. Варакина⁴ — настолько своеобразно, что трудно найти единую формулу, характеризующую весь этот обширный общественно-литературный лагерь.

К тому же если в условиях широкого размаха крестьянских выступлений и общей предгрозовой атмосферы «великой весны девяностых годов»⁵ смогла возникнуть на гребне народного возмущения целостная революционная теория А. Н. Радищева, идеологически обобщавшая освободительную борьбу крестьян, то в начале XIX в. сложилась иная обстановка. Как указывает исследовательница этого вопроса, «в первые три пятилетия [XIX в.] количество волнений падало»⁶. Но дело не только в сокращении (не столь уж значительном) абсолютного числа крестьянских восстаний, а в резкой консолидации в конце XVIII в. сил того аппарата подавления, который находился в руках дворянского государства. Положение крестьян не улучшилось, и сила ненависти их к помещикам не ослабла, однако вылиться в широкое выступление, в крестьянскую войну их недовольству было значительно труднее, чем в последней трети XVIII в. Вспышки крестьянских восстаний сталкивались со старательно укрепляемой машиной феодально-крепостнического государства

¹ О мировоззрении Соликова см.: Берков П. Н. Идеологическая позиция В. С. Соликова в «Опыте российской библиографии» // Сов. библиография. 1933. № 1/3. С. 139—155; Оксман Ю. Г. Из истории агитационной литературы 20-х годов // Очерки и истории движения декабристов. М., 1954, здесь же указана литература вопроса (С. 495).

² Об Анастасевиче см.: Брискман М. А. В. Г. Анастасевич. (Из истории русской библиографии). [Автореферат]. Л., 1956; Он же. В. Г. Анастасевич и вопросы теории библиографии // Труды Ленингр. гос. библ. ин-та им. Н. К. Крупской. Л., 1956. Т. 1.

³ См.: Розанов И. Н. Русская лирика. М., 1914.

⁴ В письме к Анастасевичу И. И. Варакин от имени крепостных крестьян писал: «Не мы виноваты, что не имеем случаев показать в себе Колумбов и Картезинов или Катонов, Сципионов и Суворовых, но виноваты оковавшие нас» (РО РНБ. Собр. рус. автографов. Варакин. К—4. Л. 25 об.; нынешнее местонахождение цитируемого документа не установлено. — *Ред.*).

⁵ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 272.

⁶ Игнатович И. Крестьянские волнения первой четверти XIX в. // Вопросы истории. 1950. № 9. С. 49.

и часто подавлялись, прежде чем успевали вылиться в массовые выступления. Потребовалось резкое изменение соотношения общественных сил в стране для того, чтобы к 1860-м гг. начала складываться революционная ситуация.

Понижение относительной мощи крестьянских выступлений создавало обстановку, не похожую на предреволюционную атмосферу, определившую деятельность Радищева. Бесспорно, известную роль сыграл и спад революционного движения в Европе, а также и внутренняя противоречивость развития демократической мысли после революции во Франции. Новая ситуация отразилась и в умах современников — деятелей антидворянского лагеря. Борьба против крепостнически-сословного строя сочетается у них с иллюзорными надеждами на противопоставляемого дворянам царя.

В период, когда дворянская революционность еще оставалась единственно возможной формой политического протеста и вместе с тем уже назревал переход к новому этапу (что требовало осмысления исторической ограниченности декабристов), отрицательное отношение к братству в отдельных случаях даже приводило некоторых деятелей, например Н. И. Надеждина, к исторически объяснимому отрицанию революционной борьбы вообще.

Противоречия сказывались и в эстетической программе. Революционность Радищева позволила ему создать законченную, сознательно противопоставленную дворянскому искусству эстетическую систему. Потеря революционности приводила и к утрате целостного характера художественной программы. Критически относясь к корифеям дворянской литературы своей эпохи, деятели демократического лагеря не могли противопоставить им положительной системы воззрений на искусство. Поэтому они вынуждены были или обращаться к теоретически отрицаемым ими же принципам дворянской эстетики, или — чаще всего — облекать стихийное стремление сблизить литературу с действительностью в форму защиты устаревших уже в эту пору художественных принципов (в этой связи знаменательна постоянная апелляция к творчеству Ломоносова). Создание реалистической художественной теории стало возможным только на новом историческом этапе, в эпоху Белинского.

Алексей Федорович Мерзляков (1778—1830) прожил жизнь, не богатую внешними событиями. Сын мелкого провинциального купца, он был отдан учиться в Пермское народное училище. Здесь тринадцати лет от роду он написал оду на мир со Швецией, которая была прислана в Петербург и обратила на себя внимание. Стихотворение было опубликовано в журнале «Российский магазин», а автор переведен в Москву, в университетскую гимназию. Дальнейшие события в жизни Мерзлякова почти исчерпываются его послужным списком. Студент, бакалавр, кандидат, магистр, доктор, адъюнкт, экстраординарный профессор, ординарный профессор и, наконец, с 1817 г. до самой смерти в 1830 г., декан — все ступени университетской лестницы были пройдены Мерзляковым за более чем четверть века преподавательской работы.

Жизнь Мерзлякова протекала в окружении университетской профессуры, имевшей в эту эпоху отчетливо демократический характер. Вспомним, что в 1802 г. Карамзин в «Вестнике Европы» сообщал как о событии исключительного значения о том, что в России на университетскую кафедру поднялся первый профессор-дворянин. Н. И. Греч вспоминал, как родственники его досадовали на то, что он «избрал несовместное с дворянским звание учителя»¹. В 1793 г. автор реакционной брошюры «Мысли беспристрастного гражданина о буйных французских переменях» особенно опасался воздействия демократических идей на «народ, состоящий из попов, стряпчих, *профессоров, бродяг...*»². Показательно аристократическое презрение, с которым мальчик Вяземский в детской эпиграмме третировал Мерзлякова как «школьного учителя», равно как и проявившаяся при этом в поведении профессора гордость разночинца³.

Поэт-ученый, эрудит, организатор публичных лекций и литературных обществ, независимый перед начальством, угрюмый и неловкий в чуждой ему обстановке светского общества и вместе с тем остро слов и весельчак в товарищеском кругу⁴, — Мерзляков всем своим человеческим обликом был чужд дворянской среде. Менее всего он напоминал тот образ поэта, который создавала карамзинистская традиция. Его нельзя было назвать ни «праздным ленивцем», ни «баловнем счастья». Не только горькая трудовая жизнь интеллигента-разночинца, но и весь круг творческих интересов сближал Мерзлякова с миром художников-профессионалов, актеров, скульпторов, граверов, музыкантов.

Дворянская культура чуждалась профессионализации. Когда граф Ф. П. Толстой решил посвятить свою жизнь живописи, ему пришлось столкнуться с резким осуждением: «Все говорили, будто бы я унизил себя до такой степени, что наношу бесчестие не только моей фамилии, но и всему дворянскому сословию»⁵. Если литература карамзинистов замыкалась в рамки «изящной словесности», то в представлении Мерзлякова труд писателя, с одной стороны, сливался с разысканиями ученого-комментатора, переводчика, мыслью теоретика, с другой — вторгался в сферу музыки, актерского мастерства, изобразительных искусств.

Исследовательская традиция узаконила образ Мерзлякова как благонамеренного чиновника на кафедре, автора хвалебных од. Изучение материалов рисует, однако, совсем иной политический облик ученого и поэта. В идейном развитии Мерзлякова решающую роль сыграло сближение его в конце 1790-х гг. с Андреем Ивановичем Тургеневым, старшим сыном известного масона и директора Московского университета Ивана Петровича Тургенева. Вскоре возник дружеский кружок, объединивший с Мерзляковым и Андреем Турге-

¹ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 241.

² Мысли беспристрастного гражданина о буйных французских переменях. СПб., 1793. С. 4—5 (курсив мой. — Ю. Л.).

³ См.: Старина и новизна. М., 1916. Кн. 20. С. 188—189.

⁴ «Алексей Федорович острил беспрестанно. Нет человека любезнее его, когда он нараспашку» (Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 12).

⁵ Толстой Ф. П. Записки // Русская старина. 1873. Кн. 1. С. 126.

невым В. А. Жуковского, А. С. Кайсарова и А. Ф. Воейкова, а также подрастающего Александра Ивановича Тургенева. Как видно из дневника Андрея Тургенева, в 1799—1800 гг. он встречается с Мерзляковым почти ежедневно. Они вместе посещают театр, спорят на литературные темы, зачитываются Шиллером, Гете, даже пишут совместно стихи и переводят «Вертера».

В возникшем в январе 1801 г. Дружеском литературном обществе Мерзляков и Андрей Тургенев играют руководящую роль. Мерзляков составляет устав общества и в двух речах (12 и 19 января 1801 г.) определяет его задачи. Главная из них — это подготовка к активному, самоотверженному служению родине. Речь 12 января кончалась словами: «Напомню вам только одно имя, одно любезнейшее имя, которое составляет девиз нашего дружества, всех наших трудов, всех наших желаний. Скажите, не написано ли на сердцах ваших: „Жертва отечеству“. Итак, мы даем друг другу руки во взаимной доверенности и под благословляющею дланию отечества поем наставшему веку:

Да на наши жертвы дышит
Благодать, успех святой,
Да рука твоя напишет
Наш обет на дске бытий!»¹

Дневник Андрея Тургенева не оставляет сомнений в политических настроениях друзей в эти годы. В запуганной павловским террором Москве друзья осуждали деспотизм, мечтали о гражданственных подвигах и часто непосредственно касались положения России. Ноябрьским утром 1799 г. Андрей Тургенев встретил на улице плачущую крестьянку. «Ее спросили, и она с воем же сказала, что у ней отдают в солдаты мужа и что остается трое детей». Записав эту сцену, Тургенев сразу же обобщил: «Царь народа русского! Сколько горьких слез, сколько крови на душе твоей». Интересно, что первоначальный текст был абстрактнее: «Цари, цари, сколько горьких слез на душе вашей!»²

В октябре 1800 г. Андрей Тургенев записал в своем дневнике: «Россия, Россия, дражайшее мое отечество, слезами кровавыми оплакиваю тебя: тридцать миллионов по тебе рыдают! Но пусть они рыдают и терзаются! От этого улаждаются два человека, их утучняет кровавый пот их; их утучняют горькие слезы их; они улаждаются; на что им заботиться! Но если этот бесчисленный угнетенный народ, над которым вы так дерзко, так бесстыдно, так бесчеловечно ругаетесь, если он будет действовать так, как он мыслит и чувствует, вы — ты и бесчеловечная, сладострастная жена твоя — вы будете первыми жертвами! Вы бы могли облегчить его участь, и это бы

¹ ИРЛИ. Ф. 309 (Тургеневы). Ед. хр. 618. Л. 24 об. В дальнейшем: Архив Тургеневых. Некоторые цитаты из приводимых в дальнейшем материалов архива Тургеневых были уже использованы в работах В. М. Истрина и В. И. Резанова. Однако, поскольку границы цитат в названных статьях и в нашей работе, как правило, не совпадают, даем ссылку непосредственно на архивный источник.

² Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 5.

ничего вам не стоило!» Хотя и написанное было достаточно смело, но далее ход мысли А. Тургенева принял такой оборот, что автор не решился доверить ее бумаге и целую строку заменил точками. Затем идет не менее красноречивый текст: «Тебя наградят благословения миллионов, тебя наградит твоя совесть, которая тогда пробудится для того, чтобы хвалить. Отважься! Достигай этой награды!»¹ Достаточно сравнить этот текст с речами А. Ф. Воейкова в Дружеском литературном обществе², чтобы понять, о чем идет речь: зачитывающийся «Заговором Фиеско» и «Эгмонтом» Тургенев мечтает о подвиге тираноборца, который «отважится» спасти родину от деспота.

По мнению Андрея Тургенева, законы выше воли самодержца. Весной 1800 г. он записал в дневнике: «Вышел „Царь“, поэма М<ихаила> М<атвеевича> Хераскова». И седой старик не постыдился посрамить седины подлейшими ласкательствами и, притом, безо всякой нужды. Какое предисловие! Какой надобно иметь дух, чтобы так нагло, подло, бесстыдно писать от лица истины, какая мораль:

Законов выше княжеские троны!

И ему семьдесят лет, и его никто ни в чем не подозревает, и он же после будет говорить, что проповедовал истину, исправлял людей, был гоним за правду! Они и не чувствуют, как унижают и посрамляют поэзию!»³

Молодой Мерзляков разделял политические настроения своих друзей. Об этом достаточно красноречиво говорит написанная им в связи с событиями 11 марта 1801 г. «Ода на разрушение Вавилона». М. П. Полуденский, редактируя в 1867 г. сочинения Мерзлякова, в соответствии с общим реакционно-казенным духом издания включил это стихотворение в раздел «духовных». Между тем политический смысл оды очевиден. М. А. Дмитриев в своих мемуарах, отметив, что ода возбудила всеобщее внимание, продолжает: «Многие обвиняли Мерзлякова за эту оду, находя в ней некоторые применения к смерти императора Павла. Действительно, Мерзляков написал это стихотворение вскоре по его кончине»⁴.

«Ода на разрушение Вавилона» по своему политическому подтексту примыкает к «Оде достойным» Востокова и «Оде Калистрата» И. М. Борна. Как и в этих произведениях, в ней содержится намек на убийство Павла I:

Тиран погиб тиранства жертвой,
Замолк торжеств и славы клич,
Ярем позорный прекратился,

¹ Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 73 об. — 74. Резко отрицательное отношение Андрея Тургенева и Мерзлякова к правительству Павла I исключает возможность истолкования цитаты как обращения к царю.

² См. об этом в наст. изд. статью «Стихотворение Андрея Тургенева „К отечеству“ и его речь в Дружеском литературном обществе».

³ Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 54 об.

⁴ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 165—166.

Железный скиптр переломился,
И сокрушен народов бич!¹

Стихи эти совпадают по общей направленности с выступлениями ряда других членов Дружеского литературного общества. Воейков, также явно намекая на современность (речь была произнесена незадолго до убийства Павла I), предлагал слушателям бросить «патриотический взгляд на Россию» во время Бирона. «Мы увидим ее обремененную цепями, рабствующую, не смеющую произнести ни одного слова, ни одного вопля против своих мучителей; она принуждена соплетать им лживые хвалы тогда, когда всеобщее проклятие возгреть готово»². Стихотворение Мерзлякова, вероятно, было произнесено на заседании Дружеского литературного общества 11 мая 1801 г. На этом собрании общества, которое, может быть, не случайно состоялось в день двухмесячной годовщины событий 11 марта, Воейков произнес речь «О предприимчивости», говоря, что она «свергает с престола тиранов, освобождает народы от рабства»³.

Ода Мерзлякова звучит в тон дневниковым записям Андрея Тургенева и речам Воейкова. Павел — «мучитель», «чудовище земли», он «варварской десницей — / Соделал целый мир темницей». Стилистически примыкая к ломоносовско-державинской традиции в лирике, политической по содержанию и условно библейской по системе образов, «Ода на разрушение Вавилона» своим антимонархическим пафосом напоминает стихотворения поэтов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Тиран — «ужас наших дней»; труп его лежит,

Лишенный чести погребенья;
А там — свистит дух бурный мщенья
Против сынов твоих сынов.

Рази, губи, карай злой род,
Прокляты ветви корня злого;
В них скрыта язва, гибель нова,
В них новый плен для нас растет! (с. 218—219)

Критическое отношение к политическим порядкам в России Мерзляков сохранил и в начале нового царствования. Весной 1801 г. он произнес в Дружеском литературном обществе речь «О трудностях учения», посвященную препятствиям на пути молодого поэта и ученого-разночинца. «Бедность, зависть, образ правления — все вооружается против него, — нельзя вместе думать о науках и о насущном хлебе; молодой человек берет за книгу и видит подле себя голодную мать и умирающих братьев на руках ее...» Особенно примечательны следующие строки: «Я не хочу говорить о правлении; еще лежат на российском Пегасе тяжелые камни и не позволяют ему возвы-

¹ Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 216—217. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

² Архив Тургеневых. Ед. хр. 618. Л. 26 об.

³ Там же. Л. 110.

ситься»¹. Зато в республиканской Греции «правление греков <...> способствовало тому, что поэзия греческая носит на себе особый Божественный отпечаток»².

В сентябре 1802 г. Мерзляков писал Александру Тургеневу и Андрею Кайсарову о своей вражде к «превосходительным собакам, которые всегда бывают злее обыкновенных». И тут же в характерном тоне продолжал: «Говорят, что у нас при дворе великие перемены: но мне жаль бумаги на описание перемен придворных»³.

В беседах с Андреем Тургеневым, в спорах на заседаниях Дружеского литературного общества вырабатывалась и художественная программа Мерзлякова. Ранние произведения поэта создавались под сильным влиянием сначала ломоносовской одической традиции, а затем — поэтического новаторства Державина. Так, например, «Ода на разрушение Вавилона» обнаруживает не только тематическое, но и стилистическое влияние державинской оды «Властителям и судиям». Характерны в этом отношении «зрительные» эпитеты:

Твой дом есть ночь, твой одр — гниенье,
Покров — кипящий рой червей! (с. 217)

Создание политической лирики на основе конкретно-чувственной системы образов — типичная черта державинской поэзии.

Распространившееся в 1790-е гг. влияние Карамзина прошло мимо Мерзлякова в первый период его творчества, зато мимо него не прошла борьба с карамзинизмом. Как видно из дневника Андрея Тургенева, 20 октября они вдвоем спорят с Жуковским, доказывая, что Карамзин «был более вреден, нежели полезен литературе нашей»⁴. В конце марта 1801 г. Андрей Тургенев развил эту же мысль в речи «О русской литературе», произнесенной на заседании Дружеского литературного общества. Сопоставление речи и дневниковой записи демонстрирует полное совпадение всех основных положений, и, следовательно, речь может рассматриваться как выражение мнения обоих «корифеев» общества, как называл старшего Тургенева и Мерзлякова Александр Иванович Тургенев. Речь проникнута резким осуждением современного состояния русской литературы, и в первую очередь карамзинизма.

¹ Архив Тургеневых. Л. 106 (курсив мой. — Ю. Л.). В. И. Резанов ошибался, полагая, что цитированное высказывание имело в виду «меры императора Павла против литературы» (Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 135). Изучение рукописей убеждает, что речь «О трудностях учения» была произнесена в первых числах мая 1801 г.

² Мерзляков А. Ф. О духе, отличительных свойствах поэзии первобытной и о влиянии, которое она имела на благополучие народов: (В публ. собр. имп. Моск. ун-та июня 30 дня 1808 г.). М., [1808]. С. 16.

³ Сухомлинов М. И. А. С. Кайсаров и его литературные друзья // Известия ОРЯС. 1897. Т. 11. Кн. 1. С. 27 и 29.

⁴ Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 76 об.

Литературное направление Карамзина осуждается здесь прежде всего за отказ от гражданственной тематики, за отвлечение внимания писателя от «высокого» содержания к литературной обработке и изяществу слога. Карамзин «слишком склонил нас к мягкости и разнеженности. Ему бы надлежало явиться веком позже, тогда, когда бы мы имели уже более сочинений в важнейших родах; тогда пусть бы он в отечественные дубы и лавры вплетал цветы свои. <...> Он вреден потому еще более, что пишет в своем роде прекрасно; пусть бы русские продолжали писать хуже и не так интересно, только бы занимались они важнейшими предметами, писали бы оригинальнее, важнее, не столько применялись к мелочным родам, пусть бы мешали они с великим уродливое, гигантское, чрезвычайное; можно думать, что это очистилось бы мало-помалу. Смотри на общий ход просвещения и особенно литературы в целом, надобно признаться, что Херасков больше для нас сделал, нежели Карамзин»¹.

Последнюю фразу нельзя истолковывать как идеализацию творчества Хераскова — отношение к нему Андрея Тургенева, как мы видели, было отрицательным. Резко критическая статья Мерзлякова о «Россиаде», напечатанная в 1815 г. в «Амфионе», по свидетельству самого автора, отражала мнения, родившиеся «в незабвенном <...> любознательном обществе словесности»², то есть Дружеском литературном обществе. Речь шла о предпочтении «важной», эпической поэзии «легкой», салонной.

В речи Андрея Тургенева Карамзину противопоставлен Ломоносов: «Мы <...> имели Петра Великого, но такой человек для русской литературы должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин»³. Однако и в данном случае имелась в виду государственная, гражданская тематика, патриотический пафос поэзии Ломоносова, а не его система политических идей. Прославлению царей в поэзии Тургенев противопоставлял воспевание политической свободы. В речи «О поэзии и о злоупотреблении оной» он спрашивал: «Отчего поэты, законодатели смертных, изъяснители таинств божества, теперь не что иное, как подлые любимцы пышности, рабы суетности и тщеславия». Далее следовала резкая оценка «предметов» поэзии Ломоносова: «Смею сказать, что великий Ломоносов, творец российской поэзии, истощая свои дарования на похвалы монархам, много потерял для славы своей. Бессмертная муза его должна бы избрать предметы столь же бессмертные, как она сама; в глазах

¹ Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 46.

² Амфион. М., 1815. № 1. С. 51. Ср. в речи «О поэзии и о злоупотреблении оной» Андрея Тургенева: «Херасковы! Державины! Вы хотите прославлять его (Александра I; речь идет об оде Хераскова «Как лебедь на водах Меандра...») и «Гимне кротости» Державина. — Ю. Л.). Но вы то же говорили и о тиранах, вы показывали те же восторги! Мы вам не верим! Молчите и не посрамляйте себя своими похвалами» (Архив Тургеневых. Ед. хр. 618. Л. 74). И в данном случае позиция Андрея Тургенева и Мерзлякова совпадала. Характерен резкий отзыв последнего о Державине в письме Жуковскому от 7 июня 1804 г.: «Державин выдал анакреонтические песни <...> этот Анакреон пел при Павловом дворе и Павла самого иногда по имени Феба, иногда Амура...» (Русский архив. 1871. № 1. С. 148. Подлинник — РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 73. Л. 146 об.).

³ Литературная критика 1800—1820-х годов. С. 47.

беспристрастного потомства, со дня на день менее принимающего участие в героях его, должны, наконец, и самые песни его потерять цены своей. Прославляй великие дела Петра, прославляй дела Елизаветы, Анны, Екатерины, но не возобновляй ежегодно торжественных песней на день их рождения, тезоименитства, вступления на престол и проч. Бог, природа, добродетели, пороки, одним словом моральная натура человека со всеми бесконечными ее оттенками — вот предметы, достойные истинного поэта!»¹ Как следует понимать последнюю фразу, видно из того, что Ломоносову противопоставляется Тиртей — «песнопевец», который «вливает в целые тысячи воинов дух неустранимости, стремление победить или умереть за отечество». В такой поэзии он видел ее «бессмертное происхождение», в песнях поэта — «вдохновение небес»².

Как увидим, именно к Тиртею обратился и Мерзляков.

Идеалом поэта — создателя поэзии «высокой», вдохновенной, «важной» и свободолюбивой одновременно — для Мерзлякова, Андрея Тургенева, Андрея Кайсарова в эти годы был Шиллер. Увлечение бунтарской поэзией молодого Шиллера, его драмами «Разбойники», «Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Дон Карлос» приобретало характер пламенного поклонения. Шиллер противопоставляется Карамзину. «Что ни говори истощенный Карамзин», — записывал Андрей Тургенев в дневнике осенью 1799 г., — но, как ни зрела душа его, он не Шиллер!»³

Открывая 19 января 1801 г. Дружеское литературное общество, Мерзляков начал речь с чтения по-немецки гимна Шиллера «К радости». В дневнике Андрея Тургенева читаем: «Из всех писателей я обязан Шиллеру величайшими наслаждениями ума и сердца. Не помню, чтобы я что-нибудь читал с таким восторгом, как „Sabale Liebe“ в первый раз и ничья философия так меня не услаждает... А „Песнь к радости“ как на меня подействовала в первый раз, этого я никогда не забуду»⁴.

В сообществе с Андреем Тургеневым Мерзляков переводит «Вертера» Гёте, «Коварство и любовь» Шиллера (первый перевод сохранился, второй утрачен)⁵. Возникает проект совместного (Мерзляков, Андрей Тургенев и Жуковский) перевода «Дон Карлоса»⁶, причем на Мерзлякова возлагается перевод «той сцены, где Поза говорит с Королем»⁷. Когда Андрей Тургенев перевел гимн Шиллера «К радости» (сохранились лишь черновики), Мерзляков пишет подробный разбор перевода⁸. Вероятно, в 1801 г. Мерзляковым

¹ Архив Тургеневых. Ед. хр. 618. Л. 73—73 об.

² Там же. Л. 72 об.

³ Там же. Ед. хр. 271. Л. 11. Как видно из письма А. Кайсарова к Андрею Тургеневу (1802), противопоставление Шиллера Карамзину в кругу Дружеского литературного общества было в известной мере традиционным (см.: Архив Тургеневых. Ед. хр. 50. Л. 145).

⁴ Там же. Ед. хр. 272. Л. 14 об.

⁵ См. дневник Андрея Тургенева (Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 31 об.).

⁶ См.: Там же. Л. 70 об.

⁷ См. письмо Андрея Тургенева Жуковскому (лето 1799) (Архив Тургеневых. Ед. хр. 4759. Л. 7 об.).

⁸ См. письмо Андрея Тургенева Жуковскому (1802) (Там же. Л. 47).

было написано обширное стихотворение в форме послания Вертера Шарлотте. Особенное сочувствие вызывает бунтарство Карла Моора. В дневнике Андрея Тургенева находим характерную запись: «Нет, ни в какой французской трагедии не найду я того, что нахожу в „Разбойниках“». Тургенев, говоря о Карле Мооре, восклицает: «Брат мой! Я чувствовал в нем совершенно себя!»¹ С Мерзляковым он спорил о «разбойничьем чувстве». Андрей Кайсаров в записке Андрею Тургеневу, одной из тех, которыми обменивались друзья, живя в Москве, писал: «Ну, брат, прочел я „Разбойников“. Что это за пиеса! Случилось мне последний акт читать за обедом, совсем пропал на ту пору у меня аппетит к еде, кусок в горло не шел и волосы становились дыбом. Хват был покойник Карл Максимилианович!»²

Шиллер воспринимался в кругу Дружеского литературного общества как певец попранной свободы и прав личности. Услыхав от Андрея Кайсарова об издевательствах командира над унтер-офицером, вынужденным молча смотреть на бесчестие собственной жены, Андрей Тургенев видит в этом частный случай издевательства над человеком (в унтер-офицере его привлекает противоречие между рабским положением и сердечной добротой) и записывает в дневнике: «Если бы Шиллер, тот, которого я называю „моим Шиллером“, описал это молчание во всех обстоятельствах!» И далее: «Это огненное, нежное сердце, давимое, терзаемое рукою деспотизма — лишенное всех прав любезнейших и священнейших человечества — деспотизм ругается бессильной его ярости и отнимает у него, отрывает все то, с чем бог соединил его»³.

Антифеодальные, демократические идеи XVIII в. воспринимались ведущей группой Дружеского литературного общества не в их непосредственном, наиболее последовательном варианте, представленном во Франции предреволюционной демократической философией, в России — Радищевым, но в форме бунтарства и свободомыслия, характерного для молодых Гете и Шиллера.

Революционная теория Радищева была неразрывно связана с общими принципами материализма. Не случайно развитие его философской мысли началось с изучения Гельвеция: идея оправданности человеческого эгоизма, права индивидуума на максимальное счастье, которое, в условиях общественно-справедливого строя, обеспечит максимальное счастье и народу — сумме таких индивидуумов, — лежит в основе этики Радищева.

Материалистическая этика XVIII в. оказалась чужда деятелям Дружеского литературного общества. Зато им было близко шиллеровское сочетание антифеодального демократического пафоса с осуждением материализма. Специфические условия России начала XIX в., как мы уже говорили, сильно затрудняли усвоение демократической системы идей XVIII в., наследия французских материалистов и Радищева в их полном объеме. Истолкование антифеодальных лозунгов Шиллером больше привлекало участников Дружеского литературного общества. В этом отношении знаменательно, что имена

¹ Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 56 об.

² Там же. Ед. хр. 50. Л. 192 об.

³ Там же. Ед. хр. 271. Л. 24 об. Через несколько дней он записал в дневнике: «А я все думаю об этом молчании» (л. 25).

философов-материалистов в сохранившихся дневниках и переписке членов общества почти не упоминаются. В дневнике Андрея Тургенева зафиксирована беседа его с Мерзляковым, в которой дана резко отрицательная характеристика Вольтера¹.

Любопытно, что из французских писателей ближе всего членам кружка оказались Руссо, ценимый не ниже, чем Шиллер, и Мабли, воспринятый не как философ-коммунист, а как суровый судья современности, проповедник героического стоицизма античных республиканцев, как писатель, осуждающий мораль, основанную на личной пользе, и противопоставляющий ей этику древней Спарты. В письме, адресованном Мерзлякову и Жуковскому, Андрей Тургенев сообщал, что Мабли «вселил» в него «твердость и спокойствие, презрение к глупым обстоятельствам...»². Мерзляков был прочнее, чем Андрей Тургенев, связан с традицией просветительской философии XVIII в. Однако в этот период черты сходства в их взглядах были гораздо глубже, чем различие между будущим профессором-разночинцем и начинающим поэтом передового дворянского лагеря.

Охарактеризованная система воззрений определила и подход Мерзлякова и Андрея Тургенева к поэзии. На первый план выдвигается высокая гражданская лирика, противостоящая субъективно-лирической тематике карамзинистов, культуре альбомной поэзии, салонным «безделкам». Опыт создания героической свободолобивой поэзии было стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству». К подобным же попыткам следует отнести «Оду на разрушение Вавилона» Мерзлякова, его стихотворение «Слава» и переводы из Тиртея. «Ода на разрушение Вавилона», хотя и написана позже стихотворения «Слава», традиционна по своей художественной системе. Стихотворение «Слава» в этом отношении вносит много нового.

Ранние стихи Мерзлякова свидетельствуют о политической благонамеренности автора. Перелом в идейных настроениях поэта совершился, видимо, в 1799—1800 гг., совпав со временем сближения с Андреем Тургеневым. 8 сентября 1800 г. Мерзляков писал Жуковскому: «Когда кончится это шальное для меня время? Когда попаду я на путь истинный?.. Как бы ты назвал это состояние, в котором я теперь хочу делать и не делаю; хожу, задумавшись, из одного угла в другой, бегаю как бешеный по улицам, ругаюсь со всеми? Сумасшествие! Не так ли? По крайней мере я чувствую, что это кризис, кризис для всего меня, решительная лихорадка для моих муз»³.

Изменения во взглядах Мерзлякова определили интерес его к политической тематике в поэзии. Политическое содержание стихотворения определено общей позицией поэта. Идея прав человека в стихотворении «Слава» развивается как мысль о всеобщем братстве людей, примиренных в гармонии общечеловеческого единства:

¹ «Дерзость, ругательства, эгоизм — главные черты его философии» (Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 9 об.).

² Там же. Ед. хр. 4759. Л. 29 об.

³ Русская старина. 1904. № 5. С. 445.

Месть, прощеньем усладися,
 Руку, падший друг, прими,
 Человечество, проснися
 И права свои возьми (с. 213).

Осуществление гуманистических антифеодалных идей мыслится не как результат борьбы с угнетателями, а как всеобщее примирение, альтруистический отказ от своекорыстного эгоизма, уважение даже во враге человека:

Мы одно составим племя
 Всем нам общего Отца!
 Райского блаженства семя,
 Нам любовь влита в сердца (с. 213).

Идеал гармонического общества для Мерзлякова мыслился лишь как часть всеобщей гармонии вселенной. Слава, сливающая людей в общество, соединяет миры в стройное единство:

Ею блещут и живятся
 Все творенья на земли,
 Горы всходят и дымятся,
 Превращаясь в алтари.
 <...>
 В безднах света неизмерных
 Веет сильный славы дух,
 Солнца, им одушевленны,
 Составляют братский круг.
 В мир из мира льется, блещет
 Чувство в пламенных лучах,
 И вселенная трепещет
 В гармоний и хвалах (с. 207, 208).

Связь «Славы» с гимном «К радости» Шиллера раскрывается не столько в сходстве размера (четырёхстопный хорей), строфического построения (чередования хора и корифея), не столько в сходстве отдельных высказываний, сколько в близости основополагающей мысли, излагая которую Андрей Тургенев писал в дневнике: «Правду говорил мой Шиллер, что есть минуты, в которые мы равно расположены прижать к груди своей и всякую маленькую былинку, и всякую отдаленную звезду, и маленького червя, и все обширное творение»¹. Задумав стихотворение «Весна», Андрей Тургенев решает закончить его призывом «к людям», — «чтобы они покорились любви, т. е. небольшой гимн к любви. Все в связи».

Последнее положение интересно. В системе материалистической философии XVIII в. исходной точкой морали была собственная польза отдельной личности. «Польза <...> должна быть существенным мерилем для людских суждений», — говорил Гольбах². «...Деяния человеческие не суть бескорыс-

¹ Архив Тургеневых. Ед. хр. 271. Л. 52 об.

² Гольбах П. Система природы. М., 1940. С. 181.

тны», — писал А. Н. Радищев¹. Имея четко антифеодальный смысл, подобная точка зрения рассматривала личное благо отдельного человека как высшую цель общественного союза. Именно в обществе, если оно справедливо, человек приобретает наибольшую личную свободу. Последовательно проводя эту мысль, Радищев пришел к смело сформулированной идее: естественное право, то есть безграничная свобода человека, не уничтожается в обществе, а, напротив, именно в обществе возникает; в естественном состоянии естественное право существует лишь как возможность. «В общественном же положении естественное право заключает в себе всю возможность деяния и есть неограниченно»². Общество распадалось на бесчисленные человеческие единицы, связанные совпадением личного и общего блага. С идеалистической точки зрения подобный подход воспринимался как освящение эгоизма и раздробление единого человеческого союза на единицы. Идея всеобщей связи, единства, гармонии воспринималась как противостоящая материалистической морали. В эпиграмме «Философский эгоист» Шиллер противопоставлял учению о себялюбии как основе морали идею всеобщей объединяющей вселенную любви:

Самодостаточно, мнишь ты, уйти из чудесного круга
В мире, где все существа связаны цепью живой?
Как же хочешь ты, нищий, прожить, на себя полагаясь,
Если взаимностью сил держится вечность сама?³

Воззрения Шиллера перекликались с характерным для Мерзлякова и Андрея Тургенева и повлиявшим на концепцию «Славы» сочетанием демократического пафоса прав личности, достоинства человека как высшей внесловной ценности — и идеалистического осуждения пользы как принципа морали. «Космизм» художественных образов «Славы», стремление рассматривать человека как часть единой мировой системы (ср. более позднее стихотворение «Труд») — в свою очередь также были связаны с идеалистической мыслью той эпохи.

Художественная система «Славы» строится в соответствии с идейным заданием. Поскольку в центре стоит представление о мире как о некоей единой идеальной сущности, содержание стихотворения не дает картины материальной жизни. Поэт создает образы, персонифицирующие отвлеченные моральные принципы. Это, в частности, проявляется в стилистике стихотворения, строящейся на абстрактных понятиях:

«Кровь сожжет железо плена,
Кровь да смоем рабства стыд!»
Старость ищет, оживленна,
Обгорелый шлем и щит,
Храбрость мирты разрывает
Ржавым, радуясь, мечом,

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1952. Т. 3. С. 31.

² Там же. С. 47.

³ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 209.

Праздность праздный оставляет,
Слабый стал богатырем! (с. 210; курсив мой. — Ю. Л.)

«Шлем», «щит», «меч», «мирты» создают отвлеченно-аллегорический, окрашенный в тона античной образности фон, который придает всему произведению черты абстрактно-героического гражданственного стиля, широко распространенного в искусстве 1800-х гг. Художественная система «Славы» представляет своего рода литературную параллель к таким произведениям изобразительного искусства, как, например, скульптуры Мартоса и известные медали Ф. Толстого в память 1812 г.

В реализации возникшего в Дружеском литературном обществе, как и в творчестве ряда других поэтов тех лет, лозунга создания героического искусства сыграли роль переводы Мерзлякова из Тиртея, осуществленные, видимо, несколько позже.

На основе культа античного свободолюбия у ведущей группы общества выработывался идеал героя-гражданина, борца, а не пассивного созерцателя. Осенью 1802 г. Андрей Тургенев писал в дневнике: «Деятельность кажется выше самой свободы. Ибо что такое свобода? Деятельность придает ей всю ее цену»¹.

Сочетание идеи свободолюбия с аскетической моралью заставляло наделять образ идеального гражданина чертами сурового стойка, презирующего личное счастье, искусства, радость жизни. В предисловии к переводу «Освобожденного Иерусалима» Тассо Мерзляков писал: «Римляне новейших времен, при всем унижительном упадке умов и нравов, все еще сохранили воспоминание о величии своих нравов. Они и поныне еще уверены, что кровь Энея течет в их жилах, и имя Цезаря всегда лестно для их слуха. Но сии мысли о величии не могли соединяться с великодушными чувствованиями и геройскими подвигами, которые столько прославили древних римлян. Новейшие пристрастились к предметам, для них более ближайшим. *Энтузиазм свободы они заменили энтузиазмом изящных наук*: они предписывали великие почести и имя самой добродетели дарованиям, которые их забавляли. Не могли более возлагать венцов в Капитолии на воинов, кои покоряли вселенную, они определили сей триумф поэтам, обогатившим их язык и прославившим нацию <...> *Таким образом, театральный героизм заступил место истинного героизма*». К слову «добродетель» Мерзляков сделал характерное примечание: «Слово *virtus* означало прежде силу, потом мужество и, наконец, нравственное величие. У итальянцев слово *virtus* означает только успехи в изящных искусствах, и слово, которое в начале своем изъясняло качество, столь многим возвышающее человека, ныне приписывается существам, лишившимся всех отличительных свойств человека. „Сорпано есть превосходный виртуоз“»². Характерна запись в дневнике Н. И. Тургенева: «Мерзляков говорил нынче о *высоком* и приводил

¹ Архив Тургеневых. Ед. хр. 1239. Л. 13.

² Освобожденный Иерусалим. Поэма Торквата Тасса, переведенная с итальянского Алексеем Мерзляковым. М., 1828. С. XLII—XLIII (курсив мой. — Ю. Л.).

разные тому примеры. а) Трое Курицов были родные братья, и когда двух убили, третий убежал. Отцу их сказали это, прибавя: что же ему было делать? — *Умереть*, отвечал он»¹.

Воплощение героического идеала видели в первую очередь в древней Спарте, рисуемой в духе идеализации ее в сочинениях Мабли. Причем из концепции французского философа воспринималось не осуждение собственности, а проповедь суровой морали, героической бедности, противопоставления богатых, украшенных искусствами Афин героической простоте Лакедемона. В поэзии это преломлялось как требование героического искусства и отрицание «разнеживающих» стихов о любви.

В свете сказанного становится понятным интерес Мерзлякова именно к поэзии Тиртея. Она воспринималась как искусство, призывающее к борьбе², суровая поэзия гражданственных подвигов. В непосредственной связи с переводами песен Тиртея находится проясняющая их главную мысль заметка «Сравнение Спарты с Афинами», опубликованная несколько месяцев спустя за подписью «NN». Тесная связь этих произведений позволяет предположить, что под псевдонимом «NN» скрывался Мерзляков.

«Спартанцы, — читаем в этой заметке, — для всех веков суть пример патриотизма, добродетели, великодушия. В Афинах научались хорошо говорить — в Спарте хорошо делать. В Афинах учили *философствовать* — в Спарте *быть философами*. Афины никогда не наслаждались внутренним спокойствием и самая свобода нередко служила для них орудием бедствий, междоусобных браней, битв кровавых; законы Ликурговы, до Лизандра процветавшие, были единственны, примерны. Железные деньги лакедемонян служили им оплотом против роскоши. Спартанцы были люди — *и без золота!*»³

Противопоставление Спарты Афинам определялось этическими идеалами революционного аскетизма и морали философов-материалистов XVIII в. Отрицание богатства воспринималось не как социальная программа имущественного равенства, а как проповедь бескорыстной добродетели. В этом отношении обращение к спартанской поэзии Тиртея (хотя сам поэт и был родом из Афин), конечно, не случайно. Однако образ Тиртея имел и другой смысл: он воспринимался как идеальный поэт-борец, и в этом смысле образ его вошел в декабристскую поэзию и публицистику. Так, Кюхельбекер ставил Тиртея рядом с Байроном и Шиллером⁴ и мечтал воссесть «близ Пушкина и близ Тиртея»⁵. Рылеев, сравнивая Немцевича с Тиртеем, писал о поэте,

¹ *Тургенев Н. И.* Дневники и письма. СПб., 1911. Т. 1. С. 89.

² В предисловии к журнальному тексту переводов из Тиртея Мерзляков писал о том, что спартанцы «готовы были снять осаду и бежать в Спарту. Поэт ободрил побежденных, воспев перед ними военные песни свои, которые дышали любовью к отечеству и презрением к смерти. Спартанцы с яростью ударили на мессенян и увенчали войну блестящей победой. Тиртей в награду получил право гражданства — отличие, которое лакедемоняне весьма высоко ценили» (Вестник Европы. 1805. № 11. С. 29).

³ Вестник Европы. 1806. № 1. С. 30—31 (курсив мой. — Ю. Л.).

⁴ См.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 467.

⁵ *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 187.

который «высокими песнями» возбуждал «в сердцах сограждан любовь к отечеству»¹. Для Пушкина также имена «Тиртея, Байрона и Риги» («Восстань, о Греция, восстань...») в этом отношении однозначны.

Создавая свои переводы из Тиртея, Мерзляков не был озабочен воссозданием духа подлинной античности. На это указывает то обстоятельство, что, владея греческим языком и будучи знаком с подлинным текстом, он за образец взял немецкий его перевод. Его интересовало другое — создание образцов русской героической поэзии, где в центре — образ «великого в мужах», который «пламенеет — завидной страстью встретить смерть». Его «душа отечеством полна»:

Не ждет врагов, он их сретает,
Не спросит тайно, сколько сил;
Когда отечество вызывает —
Пришел, увидел, победил!
<...>
Друзья! страстям, порокам — брань!
Гоните праздность, лесть!
Вся храбрых жизнь — отчизне дань!
Им пища — благо, честь! (с. 153, 154)

Характерно, что при дальнейшей обработке журнального текста, отдаляясь от немецкого оригинала, Мерзляков убрал мифологические понятия, нейтральные с точки зрения гражданской патетики, но усилил «спартанский» колорит.

Текст «Вестника Европы»

(1805)

Пусть силой, крепостию дивной
Он превзойдет *Циклопов* всех,
Пусть будет быстр, как ветер
 пустынный
И упредит *Борея* бег...
<...>
Герой, в ряду дружины ратной
Трясущий грозно копием,
Есть дар от неба благодатный
Отечеству, народам всем! (курсив мой. — Ю. Л.)

Текст «Подражаний и переводов»

(1825)

Пусть силой, крепостью телесной
Он диво — богатырь в рядах;
Пусть быстротою стоп

¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М., Л., 1934. С. 468.

чудесной
Он ветры упреждал в полях...
<...>
Герой, в ряду дружины ратной
Трясущий грозно копие, —
Се! дар от неба благодатный,
Се, *Спарта*, счастье твое! (курсив мой. — Ю. Л.)

Мерзляковские переводы из Тиртея не прошли незамеченными: П. А. Вяземский в 1810 г. в связи с выходом «Образцовых русских сочинений» упрекал составителя этой хрестоматии Жуковского: «Зачем не напечатали вы прекрасного перевода Мерзлякова Тиртеевых од?»¹ Пропуск этот, очевидно, был не случаен: героическая гражданская лирика была чужда Жуковскому. Однако вскоре и сам Жуковский, оказавшись в 1812 г. в центре военных событий, под влиянием кружка А. С. Кайсарова (Кайсаров был директором типографии штаба Кутузова) обратился к героической лирике, и опыт переводов Мерзлякова был им, бесспорно, учтен. Характерно, что после создания «Певца во стане русских воинов» за Жуковским утвердилось прозвище Тиртея².

Как мы видели, политические воззрения Мерзлякова в этот период во многом совпадали со взглядами Андрея Тургенева. Однако в воззрениях друзей имелись и отличия. Демократическое происхождение Мерзлякова, воспитание, поприще университетского преподавателя, на которое он уже вступал, придавали и мыслям его, и всему жизненному облику характерные черты разночинного интеллигента конца XVIII — начала XIX в. Исключая Андрея Тургенева, друзьями Мерзлякова на всем протяжении его жизненного пути оказывались такие же, как он сам, разночинцы, выбившиеся к вершинам образования и искусства: артисты, писатели, профессора. Через Мерзлякова и Андрей Тургенев знакомился с этой средой и, бесспорно, испытывал ее влияние. Характерно, что именно на квартире у Мерзлякова он встречался с Нарезным и спорил с ним о Шиллере. Через Мерзлякова, видимо, протянулась нить к И. Е. Срезневскому³. Не случайно поэтому то, что если в постановке проблем политического свободомыслия Мерзляков шел за Андреем Тургеневым, то в интересе к другому существенному вопросу — народности — оказывался его руководителем.

¹ Вяземский П. А. Запросы господину Василию Жуковскому от современников и потомков // Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878. Т. 1. С. 1.

² Когда Тиртей другой, во струны жизнь вдыхая,
Бессмертие стяжал, бессмертных воспевая,
И славой Гимн его вождям победных снл
Тарутинских полей твердыни огласил?

(Вяземский П. А. Избр. стихотворения. М.; Л., 1935. С. 105)

³ Связь И. Е. Срезневского с Дружеским литературным обществом отмечена его биографом (Русский биографический словарь. СПб., 1909. Т. [19]: Смеловский — Суворин. С. 274), который ссылается на «Тетради». Установить нынешнее местонахождение этого документа нам не удалось.

Проблема народного, национально-самобытного искусства остро встала в литературных дискуссиях Дружеского литературного общества. Интерес к фольклору как средству создания национально-самобытной культуры был свойствен и Мерзлякову. «О, каких сокровищ мы себя лишаем! — писал Мерзляков в 1808 г. — В русских песнях мы бы увидели русские нравы и чувства, русскую правду, русскую доблесть, — в них бы полюбили себя снова и не постыдились так называемого первобытного своего варварства. — Но песни наши время от времени теряются, смешиваются, искажаются и наконец совсем уступают блестящим безделкам иноземных трубадуров. — Иеужели не увидим ничего более подобного несравненной песне Игорю?»¹ Те же мысли Мерзляков развивал и в Дружеском литературном обществе. Они оказались близки и Андрею Тургеневу.

Осуждая Карамзина, Андрей Тургенев противопоставлял его творчеству поэзию не только героическую, «важную», но и народную: «Читай аглинских поэтов и ты увидишь дух агличан; то же и с французским и немецким, по произведениям их можно судить о характере их наций, но что можешь ты узнать о русском народе: читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина, в одном только Державине найдешь очень малые оттенки русского, в прекрасной повести Карамзина „Илья Муромец“ также увидишь русское название, русские стоны, и больше ничего. Театральные наши писатели, вместо того, чтобы вникать в характер российского народа, в дух российской древности и потом в частные характеры наших древних героев, вместо того, чтобы показать нам по крайней мере на театре что-нибудь великое, важное и притом истинно русское, нашли, что гораздо легче, избрав на декорациях вид Москвы и Кремля, заставить действовать каких-то нежных, красноречивых французов, назвав их Труворами и даже Миниными и Пожарскими». Современная литература, по мнению Андрея Тургенева, утратила «всю оригинальность, всю силу (énergie) русского духа», черты которых он видит только в фольклоре. «Теперь только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы...» Песни, которые «выразительны, в веселом ли то или в печальном роде», противопоставляются «новейшим подражательным произведениям»².

Идея национально-самобытного искусства стала одним из ведущих принципов руководящей группы Дружеского литературного общества. Много позже, будучи уже профессором Дерптского университета, свободолюбец и враг крепостного права А. С. Кайсаров писал: «Мы рассуждаем по-немецки, мы шутим по-французски, а по-русски только молимся Богу или браним наших слугителей»³.

Однако в практическом осуществлении призыва к народности у каждого из друзей был свой путь. У Андрея Тургенева к 1802 г. увлечение Шиллером отходит в прошлое, а народность начинает ассоциироваться с Шекспиром. Характерно, что именно Шекспир приходит ему на мысль при чтении песен

¹ Мерзляков А. Ф. О духе, отличительных свойствах поэзии первобытной... С. 14.

² Литературная критика 1800—1810-х годов. С. 44, 45.

³ Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1858. Кн. 3. С. 143.

Мерзлякова¹. Кайсарова интерес к народности привел к изучению славистики, русской истории и к требованию уничтожения крепостного права. Что касается Мерзлякова, то размышления над этим вопросом привели его к созданию песен.

Песни Мерзлякова не свободны от влияния традиции романса и дворянской псевдонародной лирики конца XVIII — начала XIX в. Н. И. Надеждин отмечал в некоторых из них «резкие обмолвки против русского народного языка», но он же говорил, что «их существенная прелесть состоит в народности»². Белинский, хотя также указывал в песнях Мерзлякова на «чувствительные обмолвки» против народности³, в общем ценил их очень высоко. «Это был талант мощный, энергический, — писал он о Мерзлякове, — какое глубокое чувство, какая неизмеримая тоска в его песнях! как живо сочувствовал он в них русскому народу и как верно выразил в их поэтических звуках лирическую сторону его жизни! Это не песенки Дельвига, это не подделки под народный такт — нет: это живое, естественное излияние чувства, где все безыскусственно и естественно!»⁴

Главным признаком народности песен Мерзлякова Белинский считал то, что он «перенес в свои русские песни русскую грусть-тоску, русское гореванье, от которого щемит сердце и захватывает дух»⁵. Положение это имело для Белинского принципиальный смысл. Он писал, что грусть есть то «общее, которое связывает нашу простонародную поэзию с нашей художественною, национальною поэзиею»⁶. Белинский настаивал на этом положении, поскольку грустный характер русской песни был для него свидетельством безотрадного положения народа. Н. И. Мордовченко, обративший внимание на это положение, указал на связь его с высказываниями о русской песне в «Путешествии...» Радищева. Подобное понимание фольклора не было чуждо и Мерзлякову. Один из его университетских слушателей вспоминал: «Мерзляков советовал нам, т. е. всем студентам, прислушиваться к народным песням и записывать их: „В них вы услышите много народного горя“, — говорил благородный профессор»⁷.

«Песни Мерзлякова дышат чувством», — писал А. А. Бестужев⁸. Песни Мерзлякова лиричны и не касаются социальных вопросов, но бесспорно, что разлитая в них и привлекающая Белинского «неизмеримая тоска» связана была

¹ В письме Жуковскому из Вены: «Кланяйся, брат, Мерзлякову, скажи, чтобы он берегся от лихорадки и что я нашел непростительный анахронизм в его песне: „Воет север за горами“; а потом: „Не ходить было красной девке“ (далее в тексте: «Вдоль по лугу-лугу». — Ю. Л.). Точный Шекспир!» (Архив Тургеневых. Ед. хр. 4759. Л. 56).

² Телескоп. 1831. № 5. С. 91.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 564.

⁴ Там же. Т. 1. С. 63.

⁵ Там же. Т. 9. С. 532.

⁶ Там же. Т. 5. С. 126; ср.: Мордовченко Н. И. Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950. С. 184.

⁷ Чистяков М. Н. Народное предание о Брюсе // Русская старина. 1871. № 8. С. 167.

⁸ Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Декабристы: Эстетика и критика. М., 1991. С. 95.

с мыслью о печальной судьбе народа. Антикрепостнические настроения Мерзлякова в середине 1800-х гг. были засвидетельствованы им печатно.

В 1807 г. Мерзляков ~~издал~~ книгу «Эклоги Публия Виргилия Марона» (в сборник были включены и некоторые другие переводы античных авторов). Тексту было предпослано предисловие «Нечто об эклоге», в котором неожиданно находим рассуждение о происхождении рабства. Говоря об изображении «пастухов» в литературе, Мерзляков допускает несколько возможных авторских решений: «Стихотворец воображает их или такими, какими они были во времена равенства и беспечности, украшенные простотою природы, простотою невинности и благородною свободою, или такими, какими они сделались тогда, когда *нужда и сила* произвели властителей и рабов, когда приобрели они себе работы тягостные и неприятные...»¹

Мысль о том, что рабство имеет своей основой обман и насилие, была распространена в публицистике конца XVIII — начала XIX в. Однако в данном случае мы можем с большой долей вероятности назвать источник рассуждения Мерзлякова, позволяющий говорить о том, что мысли автора статьи об эклоге были сосредоточены не столько на рабстве вообще, сколько на судьбе русского крестьянина. В 1806 г. друг Мерзлякова А. С. Кайсаров защитил в Геттингене и опубликовал на латинском языке диссертацию «О необходимости освобождения рабов в России» («De manumittendis per Russiam servis»), где находим не только мысль Мерзлякова, но и почти дословное ее выражение: «...чем дальше углубляется разум в вопрос происхождения рабства и стремится добраться до самых его истоков, тем вероятнее, по сравнению с другими, нам кажется мысль, считающая, что *сила* и обман произвели это проклятое бедствие. Ведь трудно сомневаться в том, что по праву войны свободные люди, побежденные и подчиненные власти врагов, сохранившие жизнь ценой потери свободы, *насильно* превращались в рабов; *обман же* действует тогда, когда богатые извлекают выгоду из *нужды* людей, угнетенных бедностью»².

Нет оснований сомневаться в том, что Кайсаров сразу же прислал Мерзлякову экземпляр своей диссертации. Отношения между ними были самые дружеские, шла оживленная переписка. Мерзляков посылал Кайсарову в Геттинген свои песни³, а в 1810 г. выпустил в свет второе издание русского перевода «Славянской мифологии» Кайсарова (первый вышел во время заграничного путешествия автора, возможно, без его ведома).

Работа Мерзлякова над песнями наиболее активно шла в 1803—1806 гг. В этот период были созданы: «Я не думала ни о чем в свете тужить...», «Ах, что ж ты, голубчик...», «Чернобровый, черноглазый...», «Сельская элегия»

¹ Эклоги Публия Виргилия Марона, переведенные А. Мерзляковым, профессором императорского Московского университета. М., 1807. С. IX—X.

² *Kaisarov A.* Dissertatio inauguralis de manumittendis per Russiam servis. 1806. P. 4. Любопытно, что в том же 1806 г. Александр Иванович Тургенев в письме Жуковскому доказывал, что «дворяне не насильством присвоили себе право сие (крепостное право. — Ю. Л.)» и что, следовательно, пока крестьяне нравственно не дорастут до свободы, «им рабство — драгоценный дар».

³ См.: Мерзляков А. Ф. Стихотворения. С. 292.

(«Что мне делать в тяжелой участи моей...»), «Ах, девица, красавица!..», а возможно, и ряд других песен (датировка многих из них вызывает затруднения). Это время с основанием можно считать новым важным этапом в развитии литературного дарования Мерзлякова.

Новый период в творчестве поэта совпал с характерным изменением окружающей его дружеской среды. Дружеское литературное общество распалось. В числе наиболее близких Мерзлякову друзей мы встречаем теперь имена молодого литератора-разночинца З. А. Буринского, профессора и радикального драматурга Николая Сандунова и композитора из крепостных Д. Н. Кашина. В содружестве с последним и создавались песни Мерзлякова.

Д. Н. Кашин был не только хорошо образованным человеком (он знал, например, итальянский язык и восхищался стихами Тассо), одаренным музыкантом, но и собирателем и знатоком русского песенного фольклора. В предисловии к изданному им трехтомнику русских песен (1833—1834) Кашин подчеркивал, что все песни, включенные в сборник, записаны им самим. В обработках Кашина русские народные песни входили в репертуар таких популярных актрис, как Е. Сандунова (с семьей Сандуновых Кашин был особенно тесно связан: Н. Сандунов был одним из организаторов его выкупа из крепостного состояния). Как и для Мерзлякова, народная песня была для Кашина не только объектом научного изучения или художественной стилизации, но и воспринималась как непосредственное лирическое выражение душевных переживаний. Замечательно в этом смысле описание «освобождения» Кашина в записках С. Глинки: «...он прибежал к нам, запыхавшись и в восторге душевном бросаясь обнимать нас, повторял: „Я свободен, я свободен!“ И шампанское закипело в бокалах. *И с каким выражением играл Кашин на фортепиано русские песни.* То был первый день его свободы»¹.

Созданная на основе русских народных мотивов музыка Кашина сливалась с текстами Мерзлякова в единое художественное целое. Своеобразие песен Мерзлякова в том, что в качестве поэтических произведений они были рассчитаны не на декламацию, а на вокальное исполнение, причем мотив, как правило, брался из народной песни. Это придавало колорит народности даже тем произведениям, в которых, если исходить из одного текста, трудно уловить что-либо отличное от традиционной поэзии, от светского романса. Так, например, стихотворение «В час разлуки пастушок...» — ничем не выдающийся образец романсной лирики XIX в. — был неотделим в сознании современников от народной украинской песни, на «голос» которой он был написан. Насколько подобная связь была крепкой и в сознании самого автора, свидетельствует тот факт, что, готовя для издания 1830 г. список песен и романсов, Мерзляков обозначил в нем это стихотворение не его настоящим заглавием, а первой строкой песни, давшей мотив «Ихав козак за Дунай». Характерно, что Белинский, заговорив о романсе Мерзлякова «Велизарий», сейчас же вспомнил: «...музыка его так прекрасна...»²

¹ Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895. С. 178.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 323.

Воссоздание литературными средствами духа народной песни требовало выработки новых художественных приемов. Размеры дарования ограничивали возможности Мерзлякова как новатора, пролагателя новых путей в поэзии. В песнях его, переплетаясь с подлинно фольклорными элементами стиля, встречаются и чисто литературные фразеологические обороты (например: «Твоему ли сердцу ведать, Лила, страх»; ср. у Батюшкова: «Нам ли ведать, Хлоя, страх!»).

Художественная система песен Мерзлякова еще значительно удалена от подлинно народной поэзии и несет на себе влияние дворянского романса. Белинский выделил песни «Чернобровый, черюглазый...» и «Не липочка кудрявая...» (эти же песни как наиболее народные отметил Надеждин). Назвав их «прекрасными и выдержанными», — все остальные он характеризовал как произведения «с проблесками национальности», но и с «чувствительными против нее обмолвками»¹. Отмеченные Белинским и Надеждиным песни наиболее примечательны своим отходом от традиционных форм, соединяемых в литературе XVIII — начала XIX в. с условным представлением о «русском стихе».

Своеобразие позиции Мерзлякова как автора песен особенно ярко проявляется при сопоставлении его произведений с послужившими для них отправной точкой записями Кашина. Песни «Ах, девица, красавица!..», «Я не думала ни о чем в свете тужить...» и «Чернобровый, черноглазый...» имеют в сборнике Кашина параллели, связь которых с названными песнями Мерзлякова бесспорна. Сравнение текстов вводит нас в творческую лабораторию поэта. Прежде всего можно отметить, что Мерзляков использует зачины и концовки и значительно переделывает центральную сюжетную часть². Последняя изменяется с тем, чтобы подчеркнуть драматизм ситуации. Благополучная любовь заменяется изменой, свидание — разлукой.

В центре песен Мерзлякова — образ человека, на пути которого к счастью стоят непреодолимые преграды. Нравственный мир этого человека часто характеризуется в соответствии с возникшей еще в предшествующий период творчества верой в «естественные влечения» человеческой природы, противостоящей внешним препятствиям и власти предрассудков. Так, строки:

Я не слушала руганья ничьего,
Полюбила я дружочка моего —

у Мерзлякова перерабатываются следующим образом:

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 564.

² Эту особенность подметил Н. А. Полевой, писавший: «Песни А. Ф. Мерзлякова потому еще более вошли в народный быт, что они извлечены из простонародных песен. Начало, напоминающее простую известную песенку, заставляет всякого сельника заучить ее. Между тем Мерзляков превосходно переделывал каждую взятую им песню, точно так, как смычок Рачинского пленяет нас прелестною гармонией, которая напоминает что-то родимое» (Московский телеграф. 1825. № 16. С. 340). Г. А. Рачинский — русский скрипач и композитор первой половины XIX в.

Как же слушать пересудов мне людских?
Сердце любит, не спросясь людей чужих,
Сердце любит, не спросясь меня самой! (с. 60)

Говоря о работе Мерзлякова над текстом записей Кашина, необходимо учитывать специфику последних. Те из них, которые были использованы Мерзляковым, сами в значительной степени отдалены от канонических образцов крестьянской лирики. Они несут на себе черты влияния городского романса и, возможно, подверглись литературной обработке. Мерзляков снимает то, что противоречило его представлению о народной песне (например, стих «Со письмом пошло лакея»), и сгущает элементы народно-поэтической лексики: «грусть-злодейка», «забавушки — алы цветики», «сыр-бор», «печальная, победная головушка молодецкая». Литературное «письмо» убрано, зато в «Сельской элегии» встречаем просторечный синоним: «Нет ни грамотки, ни вестки никакой...» (ср. у Сумарокова «Письмо, что грамоткой простой народ зовет...»).

В том же направлении идет и дальнейшая работа Мерзлякова над текстом песен. В письме к Кайсарову (1803) находим:

Всяк изведал грусть-злодейку по себе,
Но не всякий, ах, жалеет обо мне.

Во второй части «Собраний образцовых русских сочинений и переводов» (1815) Мерзляков заменил книжное «жалует» фольклорным «погорюет», но сохранил еще междометие «ах», придающее стиху типично-романское звучание: «Ах, не всякий погорюет обо мне». И только в издании 1830 г. стих приобрел окончательный вид: «А не всякий погорюет обо мне».

Работая над песней, Мерзляков подошел к проблеме рифмы и стихотворного размера — вопросу, который на рубеже XVIII и XIX вв. волновал многих русских поэтов. Уже в предшествующий период обнаружилась характерная черта творческого дарования Мерзлякова: рифмы у него, как правило, бедны, часто встречаются рифмы неточные, а также морфологические (особенно глагольные). Бедность рифм была следствием не ограниченности мастерства, а особенностей творческой позиции. Еще А. Н. Радищев жаловался, что «Парнас окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле»¹.

Предпочтение неточных, «приглушенных» рифм приводило к ослаблению ритмической роли клаузул, что, в свою очередь, требовало поисков определенной ритмической компенсации. В период создания цикла политических стихотворений, связанных с Дружеским литературным обществом, излюбленным приемом Мерзлякова делаются смысловые и звуковые повторы. Поэтическая строка строится на логическом противопоставлении или сопоставлении понятий, выраженных сходно звучащими словами, омонимами. Это помогает раскрыть внутреннюю диалектику понятия. Стих оказывается связанным не формальным единством ритмических интонаций, а смысловой связью, подчеркнутой средствами звуковой организации. Так, логическое противопос-

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 353.

тавление «братья делаются врагами» выражается посредством подбора тавтологической лексики: «Брат не видит в брате брата» («Слава»). По такому же принципу построены: «Тиран погиб тиранства жертвой», «Скончался в муках наш мучитель» («Ода на разрушение Вавилона»), «Да погибнут брани бранью» («Слава»).

Как пример случая, когда понятия не противопоставляются, а логически вытекают одно из другого, можно привести: «Благодать, благом увенчайся» («Слава»), «Я вижу в мире мир» («Тень Кукова на острове Овги-ги»).

Другим характерным для ранней лирики Мерзлякова средством подчеркивания ритмического рисунка являлось бессюзное соединение однотипных в синтаксическом и интонационном отношении предложений, причем пропуск сказуемого способствовал созданию особой динамической напряженности:

Огонь во взорах, в сердце камень, —
Человечество, прости! (с. 211)

Эти ритмические опыты Мерзлякова позже были учтены Жуковским:

Мы села — в пепел; грады — в прах,
В мечи — серпы и плуги.

Народная песня, обладая иными интонациями, чем внутренне напряженная, динамичная, рассчитанная на ораторские приемы декламации политическая лирика, требовала иных стилистических приемов. Построения типа:

Птичка пугана пугается всего,
Горько мучиться для *горя* одного — (курсив мой. — Ю. Л.)

встречаются сравнительно редко. В песне «Ах, девица, красавица!..» Мерзляков сделал опыт сочетания бедных рифм типа: «губить — топить», «сушить — морить», «мною — слезой» с очень четкой внутренней рифмой пословичного типа. В текст, близко воспроизводящий запись Кашина, Мерзляков вставил:

Не знала ль *ты*, что рвут *цветы*
Не круглый *год*, — мороз *придет*...
Не знала ль ты, что счастья цвет
Сегодня есть, а завтра нет!
Любовь — *роса* на *полчаса*.
Ах, век *живут*, а в миг *умрут*!
Любовь, как *пух*, взовьется *вдруг*:
Тоска — *свинец* внутри *сердца* (с. 67—68; курсив мой. — Ю. Л.).

Однако доминирующим в стилистической системе песен Мерзлякова сделалось не это, а приемы, свойственные народной песне, и в первую очередь параллелизмы (часто в форме отрицательных сравнений):

Нельзя солнцу быть холодным,
Светлому погаснуть;

Нельзя сердцу жить на свете
И не жить любовью! (с. 63)

Общая тенденция развития стиха в песнях Мерзлякова заключалась в упрощении ритмического рисунка, что сопровождалось одновременно отказом от четких рифм и широким использованием образов народной поэзии. На этом пути Мерзляков выработал тот простой, безыскусственный стиль, который характерен для самой популярной из его песен — «Среди долины ровныя...».

Поэзия конца XVIII в. узаконила представление о четырехстопном безрифменном хорее с дактилическими окончаниями как о якобы специфически народном «русском размере». Мерзляков и в этой области искал новых путей. И в данном отношении существенную роль в метрической системе песен Мерзлякова играло то обстоятельство, что они создавались как произведения для пения: ритмика мелодии в значительной степени определяла и метрический рисунок текста.

При всей относительности связей песен Мерзлякова с подлинным народным творчеством на современников, не только в начале XIX в., когда они писались, но и в момент появления в 1830 г. сборника «Песни и романсы», они производили впечатление именно своей фольклорностью. И Надеждин, и Белинский настойчиво противопоставляли песни Мерзлякова дворянской поэтической традиции. «Весьма понятно, — писал Надеждин, — почему песни Мерзлякова перешли немедленно в уста народные: они возвратились к своему началу»¹.

Песни Мерзлякова в самом деле широко исполнялись в концертах русских песен (например, Сандуновой) и быстро усваивались народом. А. Н. Островский в драме «Гроза» не случайно вложил песню «Среди долины ровныя...» в уста Кулигина. Песни Мерзлякова, писал один из критиков в 1831 г., «поют от Москвы до Енисея»². О популярности песен Мерзлякова красноречиво свидетельствует такой, например, факт, сообщенный декабристом А. Е. Розеном в его воспоминаниях: «Фейерверкер Соколов и сторож Шибает (караульные в Петропавловской крепости. — Ю. Л.) были хуже немых: немой хоть горлом гулит или руками и пальцами делает знаки, а эти молодцы были движущиеся истуканы... Однажды запел <я> „Среди долины ровныя на гладкой высоте...“, при втором куплете слышу, что мне вторит другой голос в коридоре за бревенчатой перегородкой; я узнал в нем голос моего фейерверкера. Добрый знак, — подумал я, — запел со мною, так и заговорит. Еще раз повторил песню, и он на славу вторит ей с начала до конца. Когда он через час принес мой ужин, оловянную мисочку, то я поблагодарил его за пение, и он решил мне ответить вполголоса: „Слава богу, что вы не скучаете, что у вас сердце веселое“. С тех пор мало-помалу начался разговор с ним, и он охотно отвечал на мои вопросы»³.

¹ Телескоп. 1831. № 5. С. 89.

² Гириянда, журнал словесности, музыки, мод и товаров. 1831. № 1. С. 21. Заметка за подписью «С-въ», возможно, написана О. Сомовым.

³ Розен А. Е. Записки декабриста. СПб., 1907. С. 86.

Одновременно с песнями Мерзляков создает цикл стихотворений (таких, как «Пир», «Что есть жизнь?», «Надгробная песнь З..... А.....чу Буринскому»), в которых условные штампы элегической и романсной поэзии наполняются реальным, глубоко прочувствованным содержанием. Если лирика молодого Мерзлякова создает образ героя-борца, то теперь на смену ему приходит идеал труженика, обеспечивающего себе своими руками материальную независимость и ревниво оберегающего свое человеческое достоинство. Традиционный и уже банальный в эту эпоху образ «людей», от которых убегает автор, неожиданно приобретает черты вполне реального московского «света», в котором поэт-разночинец чувствует себя чужим.

Там, в кружке молодых зевак,
В камнях, золоте дурак
Анекдоты повествует,
Как он зайцев атакует.
<...>
Тамо старый дуралей,
Сняв очки с своих очей,
Объявляет в важном тоне
Все грехи в Наполеоне... (с. 98)

Уже совсем конкретен «ученых шумный круг» — общество коллег Мерзлякова по Московскому университету:

Все мудрые вольности дети;
А в них-то и низость, и бой,
Друг другу коварство и сети!.. (с. 96)

Тема одиночества, горькой участи, столь сильно прозвучавшая в песне «Среди долины ровныя...», присутствует и в стихотворении «К несчастью» и в «Надгробной песне З..... А.....чу Буринскому».

Ты страдал — ты, жертва бедствия,
При друзьях, как без друзей, страдал!
Родом, ближними оставленный... (с. 255)

Лучшим комментарием к этим стихотворениям является отрывок из письма самого Буринского к Гнедичу: «...люди нашего состояния живут в рабстве обстоятельств и воли других <...>. Сколько чувств и идей должны мы у себя отнять! Как должны переиначить и образ мыслей и волю желаний и требований своих самых невинных, даже благородных склонностей! — Мы должны исказить самих себя, если хотим *хорошо* жить в этой свободной тюрьме, которую называют светом. У турок есть обыкновение тех невольников, которым удастся понравиться господину, заставлять в саду садить цветы! О! если бы судьба доставляла нам хотя такую неволю!»¹

¹ РО РНБ. Ф. 197. Ед. хр. 39. Л. 4.

Близкий друг Мерзлякова, введенный им в литературу, Ф. Ф. Иванов создал в статье «К несчастным» впечатляющий образ бедняка, страдающего от нищеты и попранного человеческого достоинства. «Несчастливец есть предмет весьма любопытный для людей. Его рассматривают, любят дотрагиваться до струн его страдания, дабы иметь удовольствие изучать сердце в минуту судорожного терзания». От праздных богачей бедняку «не должно ожидать ничего, кроме оскорбительного сожаления, кроме подаяний и вежливостей, тысячекратно более отяготительных, нежели самая обида». Единственное оружие в руках гонимого бедняка — «гордость, непреклонная гордость». Она «есть добродетель злополучия; чем более фортуна нас унижает, тем более возноситься должно; надобно помнить, что везде уважают наряд, а не человека. Какая нужда, что ты бездельник, когда ты богат? Какая польза, что ты честен, когда беден? Легко забываются с несчастными, и он беспрерывно видит себя в горестной необходимости припоминать о самом себе, о личном достоинстве, как человека, ежели не хочет, чтобы другие о том забыли»¹. Как и в лирике Мерзлякова (а позже — Кольцова), речь идет не о традиционных элегических жалобах на «злых людей», а о горестях вполне реальных, об унижительной зависимости, нужде действительной, в первую очередь материальной: «N говорил мне: истинное несчастье терпит тот, кто не имеет насущного хлеба. Когда человек имеет пропитание, одежду и под кровом скромный огонек, — тогда все прочие бедствия исчезают»².

Требование материальной обеспеченности человека, входя в общую систему прогрессивных идей, могло сделаться мощным орудием протеста. Однако оно же могло быть в иных условиях истолковано как оправдание бегства от общественных вопросов. Новый идеал Мерзлякова, хотя и сохранил антидворянский характер, но, утратив боевое звучание, окрасился в тона мещанской ограниченности. Мерзляков проповедует:

...спокойство и скромность,
И маленький ум для себя.

В этом отношении показателен переход Мерзлякова от переводов из Тиртея к одам Горация с их проповедью «золотой середины». Такое истолкование Горация характерно было именно для недворянской литературы, не поднявшейся еще до революционного протеста.

В конце 1804 — начале 1805 г. в жизни Мерзлякова произошло заметное событие. Он был вызван в Петербург. Жизнь в столице оставила глубокий след в памяти писателя: «Это драгоценнейшее время всегда вспоминает он», — писал Мерзляков в автобиографии³. Пребывание в Петербурге не способствовало службному продвижению. В записной книжке В. Г. Анастасевича

¹ Иванов Ф. Ф. Соч. и переводы. М., 1824. Ч. 1. С. 26—28. Составителем и редактором этого посмертного издания был Мерзляков.

² Там же. С. 29. По характеру высказывания можно предположить, что «N» — это Мерзляков.

³ РО РГБ. Фонд Погодина. (И. 8) 22. Л. 2.

находим любопытную запись: «Мерзляков рекомен<дован> был в учителя великих князей. Не показался»¹.

«Драгоценнейшим» время петербургской жизни, видимо, было по тем дружеским и литературным связям, которые завязались в этот период. В доме М. Н. Муравьева Мерзляков познакомился с передовым литератором В. В. Попугаевым и был представлен последним в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств — объединение свободолобиво настроенных писателей-демократов. В архиве общества сохранилась копия письма В. В. Попугаева, в котором автор его от имени М. Н. Муравьева рекомендовал Мерзлякова «президенту» общества². 3 октября 1804 г. Мерзляков был принят корреспондентом в Вольное общество. На собраниях общества он, как можно полагать, познакомился с Востоковым. Об укреплении литературных связей Мерзлякова свидетельствует опубликование одной из песен в связанном с Вольным обществом «Журнале российской словесности» Брусилова. В Петербурге же в 1805 г. отдельной брошюрой было опубликовано программное для Мерзлякова стихотворение «Тень Кукова на острове Овги-ги». В это же время, очевидно, укрепились его дружеские связи с Н. И. Гнедичем.

Знакомство Мерзлякова с Гнедичем, вероятно, завязалось еще в бытность последнего в университетском пансионе. Письмо Буринского Гнедичу в 1803 г. свидетельствует о близких дружеских отношениях и единстве воззрений политических и литературных кружка Мерзлякова и будущего переводчика «Илиады»³. Позже, когда ходом литературного развития Мерзляков был отодвинут в ряды второстепенных литераторов, а за Гнедичем утвердился слава отца русского гекзаметра, обиженный Мерзляков писал М. П. Погодину: «Гекзаметрами и амфибрахиями я начал писать тогда, когда еще Гнедич был у нас в университете учеником и не знал ни гекзаметров, ни пентаметров и даже не писал стихами, свидетель этому „Вестник Европы“ и господин Востоков, который именно приписывает мне первую попытку в своем „Рассуждении о стихосложении“, так как песни мои русские в этой же мере были петы в Москве и Петербурге прежде, нежели Дельвиг существовал на свете». Если отвлечься от общего обиженного тона письма, то интересно указание Мерзлякова на то, что Гнедич «себя называет моим первым почитателем и другом»⁴. В одном из писем Жуковскому Мерзляков просил передать Гнедичу «поклон усердный».

¹ РО РНБ. Ф. 18. Ед. хр. 4. С. 81. Запись сделана в 1811 г., однако рассмотрение заметок в книжке показывает, что владелец фиксировал в ней не события текущего времени, а любопытные литературные известия, порой большой давности. Изучение биографии Мерзлякова указывает на пребывание в Петербурге как наиболее вероятное время «рекомендации». Последняя, вероятно, исходила от М. Н. Муравьева.

² Рукоп. собр. 6-ки СПбГУ. Архив Вольн. об-ва любителей словесности, наук и художеств. № 151. Дело о принятии в корреспонденты г. Мерзлякова. Л. 1.

³ Письмо интересно тем, что воссоздает атмосферу кружка Мерзлякова 1803 г.:

«Досаду на себя, что не читал еще Вашего Дон-Коррада; правда, я не виноват, ибо все усилия и старания, какие только можно, употребил для того, чтобы достать это творение, которое покажет немцам, что не у них одних писали порой Мейснеры, Лессинги и Шиллеры. Слава нам и языку русскому!» (Отчет Имп. Публ. 6-ки за 1895 год. СПб., 1898. Прил. С. 46—47).

⁴ Старина и новизна. М., 1905. Кн. 10. С. 512.

Гнедича и Мерзлякова сближала общность интереса к античной литературе. Белинский высоко оценивал переводы Мерзлякова с латинского и греческого¹, ставил их имена рядом. В статье о стихотворениях Ивана Козлова он говорит о поэтах, которые «умерли, еще не сделав всего, что можно было ожидать от их дарований, как например, Мерзляков и Гнедич»². Современники склонны были даже подчеркивать приоритет Мерзлякова в деле разработки русского гекзаметра. М. А. Дмитриев писал: «Гекзаметры начал у нас вводить Мерзляков, а не Гнедич <...> Мерзляков и Гнедич — это Колумб и Америк-Веспущий русского гекзаметра»³. То же подчеркивали Надеждин и Погодин. Дело в данном случае, конечно, не в том, у кого из двух поэтов прежде определился интерес к гекзаметру, а в том, что оба они продолжали традицию, которая шла от Тредиаковского и Радищева в обход господствующего направления дворянской поэзии.

Интерес к античной поэзии, отчетливо проявившийся в русской литературе конца XVIII — начала XIX в., был связан с общим направлением литературного развития. Образцы древнегреческой и римской поэзии, привлекавшие внимание Мерзлякова в предшествующий период как источник героических образов, удобный материал для выражения гражданственных, свободолюбивых идей, теперь получают для него новый смысл. Неоднократно отмечалась связь между интересом к белому безрифменному стиху и стремлением к преодолению ломоносовской поэтической системы как характерная черта в развитии русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. Однако необходимо иметь в виду, что само это «преодоление» могло приобретать различный смысл в зависимости от того, имело ли оно целью отказаться от придворной оды во имя медитативной элегии и дружеского послания или же имелось в виду создание «высокой», гражданственной лирики, эпических произведений, воплощающих идеи народности.

Понятно, что белый стих в элегиях Хераскова и посланиях карамзинистов выполнял не ту роль, что в стихотворениях Радищева или переводах из античных авторов Востокова и Гнедича. В данном случае существенно не только то, что отделяло оба эти направления от предшествующего периода — эпохи Ломоносова, но и то, что разделяло их между собой.

Требование белого стиха в системе Радищева и его последователей означало перенесение внимания на содержание, объект поэтического воспроизведения. Содержательность делалась критерием художественности. Характерно, что Радищев, для того чтобы узнать, «стихотворен ли стих», предлагал пересказывать его прозой. Идеи белого стиха, ритмов, прямо подчиненных

¹ В статье «Разделение поэзии на роды и виды» он иронически отзывается о «торжественных и казенных лиропениях» Мерзлякова, имея в виду заказные оды, которые Мерзляков писал как университетский профессор, но тут же оговаривается: «Здесь разумеются только оды Мерзлякова, а не его переводы из древних и русские песни, большая часть которых превосходна» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 47).

² Там же. С. 68.

³ См.: *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 166—167; *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890. Т. 3. С. 170.

содержанию, и звукоподражания как средства достижения «изразительной» гармонии (выражение Радищева) и призваны были создать художественную систему, обеспечивающую наибольшую содержательность произведения¹. Вслед за Радищевым в конце 1790-х гг. против рифмы выступил С. Бобров, писавший с характерной ссылкой на авторитет Мильтона, Клопштока и Тредиаковского: «Рифма часто служит будто неким отводом прекраснейших чувств, убивает душу сочинения». Как и Радищев, Бобров считал, что «доброгласие» состоит «не в рифмах, но в искусном и правильном подборе гласных или согласных, употребленных кстати»², то есть связанных с содержанием. Для поэтов карамзинистского лагеря, в творчестве которых объект изображения заслоняется субъектом, личностью изображающего, главным критерием художественности делалась не «содержательность», а проблема слога. Отказ от рифмы связан был здесь с противопоставлением «надутой» оде — простоты и изящества слога, избавленного от архаизмов и тяжелых конструкций. С этим связано и двоякое восприятие античной поэтической традиции.

Для Радищева, Востокова, Гнедича, Мерзлякова переводы из древних поэтов, наряду с изучением народной песни, были одним из путей, по которому шли поиски решения проблемы системы русского стиха. Гексаметры Радищева и его «Сафические строфы» (они представляют собой, что не было отмечено комментаторами, вольный перевод 15-го эпода Горация: «Nox erat et caelo fulgabat luna sereno...») неразрывно связаны с его интересом к русскому народному стиху и с опытом ритмической реформы на основе своеобразно истолкованного «Слова о полку Игореве» в «Песнях, петьх на состязании...». Подобная связь применительно к Востокову уже отмечалась³.

Необходимо также иметь в виду, что возникавший таким образом интерес к античности был связан не с утверждением классицизма, а с его разрушением, поскольку в древней поэзии видели не воплощение вечных норм абстрактного разума, а реальную, исторически сложившуюся форму человеческой культуры, притом форму наиболее народную. С этим связано, в частности, стремление обратиться к античной поэзии прямо в оригиналах, а не через французские переводы. Борьба вокруг белого стиха являлась лишь составной частью общего столкновения двух течений в поэзии — так называемой «легкой поэзии», субъективистской лирики, с ее культом изящного слога, с одной стороны, и «поэзией содержания», с ее ориентацией на эпические жанры и высокую гражданственную тематику — с другой.

Интерес к античности возникал в творчестве Мерзлякова как ответ на стремление создать высокое искусство, противостоящее в этом смысле «легкой

¹ О позиции Радищева в этом вопросе и о борьбе вокруг его наследства см.: Берков П. Н. А. Н. Радищев как критик // Вестник ЛГУ. 1949. № 9; Орлов В. Н. Из истории гражданской поэзии 1800-х годов // Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. 2-е изд. М., 1953; Лотман Ю. М. О некоторых вопросах эстетики А. Н. Радищева // Науч. труды, посвящ. 150-летию Тарт. гос. ун-та. Таллин, 1952.

² Бобров С. Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе. Николаев, 1798 (страницы не нумерованы).

³ См. вступ. ст. и коммент. В. Н. Орлова к кн.: Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935.

поэзии» карамзинистов. Вместе с тем античный эпос воспринимался им как произведение простонародное, фольклорное. Мерзляков разделял требование обращаться к античной литературе прямо, а не через посредство французской поэзии, требование, которое под пером немецких писателей конца XVIII в. и Радищева (фактически на том же пути стоял еще Тредиаковский, обратившийся не только к роману Фенелона, но и к гомеровскому эпосу) связано было с преодолением классицизма. «В рассуждении образцов, — писал Мерзляков, — должно признаться, что мы не там их ищем, где должно. Французы сами подражали <...>. Почему нам для сохранения собственного своего характера и своей чести не почерпать сокровищ чистых, неизменных из той же первой сокровищницы, из которой они почерпали? — Почему нам так же непосредственно не пользоваться наставлениями их учителей, греков и римлян?»¹

Приблизительно около 1806 г. в отношении Мерзлякова к античной культуре намечаются перемены. Если в период создания переводов из Тиртея Мерзлякова интересовала главным образом политическая заостренность, гражданская направленность произведения, античный мир воспринимался сквозь призму условных героических представлений в духе XVIII в. (поэтому он и мог, зная греческий язык, переводить с немецкого), то теперь позиция его меняется. Интерес к подлинной жизни древнего мира заставляет изучать систему стиха античных поэтов и искать пути ее адекватной передачи средствами русской поэзии. Внося в интерес к античности требование этнографической и исторической точности, Мерзляков расходился с классицизмом. Античность не была для него в этот период условным миром общих понятий, противостоящим зримой действительности как абстрактное конкретному. Античный мир в системе классицизма не мог иметь конкретных примет действительности. Это был мир «вообще», мир общеобязательных, отвлеченных идей, реальных именно потому, что «наши идеи, или понятия, представляя собой нечто реальное, исходящее от бога, поскольку они ясны и отчетливы»², противостоят «нереальному» и «неистинному» миру эмпирической действительности.

Глубоко отлично понимание Мерзляковым античности и от решения этого вопроса в творчестве Батюшкова. Для Батюшкова это был условный гармонический мир, созданный воображением поэта, — не царство вечных истин, но и не мир действительности. Поэтому, как ни различны были по своей природе картины древнего мира в произведениях классицистов и Батюшкова, они имели одну общую черту: они не выдерживали сопоставления с реальным миром; введение в текст конкретных жизненных деталей разрушило бы всю стилевую систему произведения. Язык произведения должен был быть выдержан в условной системе «поэтического» слога.

Позиция Мерзлякова была иной. Литература древнего мира воспринималась им как народная. В статье «Нечто об эклоге» он сочувственно отмечал, что «вероятное», по его терминологии, состояние первобытного счастья «показалось тесным для поэтов. Они смешивали с иим иногда грубость

¹ Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды Об-ва любителей рос. словесности. 1817. Ч. 1. С. 106.

² Декарт Р. Рассуждение о методе // Избр. произведения. М., 1950. С. 287.

действительного»¹. Однако реалистическое представление о том, что каждодневная жизненная практика является достойным предметом поэтического воспроизведения, было Мерзлякову чуждо. Обращение к античным поэтам давало в этом смысле возможность героизировать «низкую», практическую жизнь. Это определило особенность стиля переводов Мерзлякова, соединяющего славянизмы со словами бытового, простонародного характера.

Два ры́бара, старцы, вкушали дар тихия ночи
На хладной соломе, под кровом, из лоз со́плетенным...

<...>

С изношенным платьем котомки и ветхие шляпы
Висели на гвóзде — вот всё их наследно именье,
Вот всё их богатство! — ни ложки, ни чаши домашней,
Нет даже собаки, надежного стража ночного (с. 130).

Сочетания: «хладная» — «солома», «собака» — «страж» по традиционным представлениям XVIII в. стилистически противоречили друг другу. В дальнейшем мы встречаем в этом же стихотворении: «зыбкий брег», «зрел сно-виденья», «времена все текут постоянной стопою» и т. п. — с одной стороны, и выражения типа «поужинав плохо, зарылся в солому, пригрелся, уснул я» — с другой.

Кроме того, Мерзляков вводит в переводы элементы русской фольклорной стилистики. Так, в идиллии Феокрита «Циклоп» встречается стих: «От горести вянет лице, и кудри не выются!» Он вызвал характерное замечание Гнедича: «Стих сей, незнакомый Феокриту, знаком каждому русскому, он из песни»². Интересно, что Гнедич, пародировавший перевод Мерзлякова, сам в дальнейшем избрал именно этот путь, создавая идиллию «Рыбаки»³, написанную тем же размером, что и переводы Мерзлякова, и, может быть, с учетом опыта последнего.

Обратившись к русскому гекзаметру, Мерзляков, вслед за Тредиаковским и Радищевым, истолковал этот размер как дактило-хорей. Он широко разнообразит звучание стиха, заменяя одну или несколько дактилических стоп — хорейческими. Приведем примеры:

Дактиль:

┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○

Руки о весла претерты, и мышцы в трудах ослабели.

Первая стопа хорейческая:

┌ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○

Сколь великие пали герои мечами аргивян.

Вторая стопа хорейческая:

┌ ○ ○ ┌ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○

Мыслью какой подвигнута дщерь всемогущего бога.

Третья стопа хорейческая:

¹ Эклоги Публия Виргилия Марона. М., 1807. С. X.

² Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 99.

³ См. в ст.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1939. № 46. Филол. серия. Вып. 3.

┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○

Тако вещая, из врат блистательный Гектор исходит.

Четвертая стопа хорейческая:

┌ ○ ○ ┌ ○ ○ ┌ ○ ┌ ○ ○ ○ ┌ ○

Пусть он бесстрашен и пусть ненасытим в сече кровавой.

Иногда заменяются две стопы. Мерзляков, наряду с гекзаметром, обращается к белому пятистопному и шестистопному амфибрахию, также с заменой отдельных стоп хореем.

Особенно интересны опыты Мерзлякова в так называемом «сафическом» размере. В своих «народных песнях» Мерзляков еще очень робко пробует разнообразить традиционный силлабо-тонический стих тоникой, и стихи типа: «Я не думала ни о чем в свете тужить...» были исключением. Именно в работе над переводами из Сафо Мерзляков приходит к отказу от силлаботоники, к тому тоническому размеру, который был охарактеризован Востоковым как присущий русской песне. Понятие «стопы» было заменено Востоковым «прозодическим периодом». В основе размера — ударения, «коих число не изменяется»¹. Перевод из Сафо был впервые опубликован в 1826 г., и Мерзляков, видимо, учитывал рассуждения Востокова, сознательно сближая античную поэзию с системой, осознаваемой им как русская, народно-поэтическая:

Низлетала ты — многодарная
И, склоня ко мне свой бессмертный взор,
Вопрошала так, с нежной ласкою:
«Что с тобою, друг? что сгрустилася?»

○ ○ ┌ ○ ○ || ○ ○ ┌ ○ ○
○ ○ ┌ ○ ○ || ○ ○ ┌ ○ ○
○ ○ ┌ ○ ○ || ○ ○ ┌ ○ ○
○ ○ ┌ ○ ○ || ○ ○ ┌ ○ ○

Интонационное приближение к русской народной песне поддерживалось и подбором лексики и фразеологии: «красовитые воробушки», «не круши мой дух», «ударяючи крылами», «что сгрустилася». Такой стих, как: «Отыми, отвеи тягость страшную», звучит почти по-кольцовски.

Переводы из античных поэтов — самое ценное в творческом наследии Мерзлякова этого периода. Они были связаны с поисками решения одной из основных проблем литературы 1820-х гг. — создания народного и монументального искусства. Однако в позиции Мерзлякова этих лет была и слабая сторона. Стремление воспроизвести подлинную, а не условно-героическую античность представляло собой значительный шаг вперед, знаменовало интерес художника к реальной истории и в какой-то мере подготавливало вызревание принципов реализма. Но это же самое приводило к ослаблению непосредственного политического пафоса стихотворений, ослабляло связь их

¹ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 95.

с романтической поэзией русского освободительного движения этих лет. Если стихотворения молодого Мерзлякова (равно как и Гнедича) входили в общий поток русской гражданской лирики, то его переводы и подражания, хотя и могли быть, так же как и перевод «Илиады», истолкованы в свободололюбивом духе, нуждались, однако, для этого в специальной интерпретации, бесспорно, лишь частично соответствовавшей авторскому замыслу. Мерзляков не принял позицию романтического индивидуализма, как ранее — поэзию последователей Карамзина. В борьбе с ними он обращался к традиции литературы XVIII в.

Эта традиция тяготела над Мерзляковым и, по выражению Белинского, «часто сбивала его с толку»¹. Особенно это проявилось в переводе «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Мерзляков дорожил этим трудом, который был начат задолго до Отечественной войны 1812 г., но увидел свет лишь в 1828 г. Замысел перевода возник в обстановке борьбы с легкой поэзией карамзинистов и нараставшего к середине десятых годов интереса к эпическим жанрам. Однако художественное решение проблемы перевода, избранное Мерзляковым, было архаично не только к моменту выхода поэмы, но и значительно ранее.

Интерес Мерзлякова к эпическим жанрам, конечно, не дает основания для причисления его к шишковистам. Лингвистические теории и литературная позиция главы «Беседы...» не встречали с его стороны сочувствия. Характерно, что Мерзляков полемически подчеркивал в воззрениях Шишкова именно дилетантизм, то есть черту, общую всем дворянским писателям, и в качестве противоположного примера выдвигал Ломоносова, поэта-разночинца и ученого. В 1812 г. Мерзляков писал: «...часто погрешают и некоторые страстные любители языка славянского. Что встречаем в их сочинениях? Слова обветшалые славянские вместе с простыми и общенародными и притом в образах чужестранных или сряду старый язык славянский, от которого мы уже отвыкли. Возьмите оды и похвальные слова Ломоносова и сравните их с некоторыми нынешними стихотворными славяно-российскими сочинениями. — Читая первого, я не могу остановиться ни на одном слове: все мои, все родные, все кстати, все прекрасны; читая других, останавливаюсь на каждом слове, как на чужом... Поздно уже заставлять нас писать языком славянским, осталось искусно им пользоваться. Вот особое достоинство Ломоносова»².

Не примыкая к шишковистам, Мерзляков в еще большей степени был и всегда оставался чуждым карамзинско-арзамасскому лагерю. В этом отношении особенно показательна история его взаимоотношений с Жуковским.

Мерзляков и Жуковский познакомились во время формирования дружеского кружка Андрея Тургенева и долгое время находились в близких товарищеских отношениях. В 1800-х гг. для московской читающей публики имена их стояли рядом. Попав в 1807 г. в окружение шишковистов, Жихарев

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 47.

² Мерзляков А. Ф. Рассуждения о российской словесности в нынешнем ее состоянии. С. 72.

изумлялся тому, что «почти все эти господа здешние литераторы ничего не читали из сочинений Мерзлякова и Жуковского»¹. Однако личная дружба не препятствовала длительной полемике, которая в конечном итоге привела к взаимному охлаждению. Характерные для Жуковского приверженность к карамзинским литературным принципам, философский и эстетический субъективизм, мистицизм были для Мерзлякова неприемлемы. Начало полемики относится к 1800 г., то есть ко времени политического и художественного самоопределения ведущей группы тургеневского кружка.

В 1800 г. в первой книжке «Утренней зари» Жуковский опубликовал отрывок «К надежде». Сам по себе он мало значителен и не давал основания для дискуссии. Положения, против которых выступает Мерзляков, в печатном тексте отсутствуют и, видимо, почерпнуты из устных споров. Из письма Мерзлякова Жуковскому от 8 сентября 1800 г. явствует, что надежда противопоставлялась Жуковским разуму, а философов, ищущих истину, он презрительно именовал «педантами» и «головоломами». Мерзляков встал на защиту прав разума и просветительской философии. Он писал: «Я хочу из всего вывести то, чтоб ты не ругал головоломо-философов <...> чтобы ты знал, что мы непременно должны иметь верный компас — разум, просвещенный (еще-таки скажу) этими головоломами, ищущими истины, а не педантами...»² А в двадцатых числах декабря 1800 г. Мерзляков и Тургенев в споре с Жуковским доказывали гибельность влияния Карамзина на русскую литературу.

Пolemика ярко разгоралась на заседаниях Дружеского литературного общества. Так, например, когда 24 февраля 1801 г. Жуковский произнес на заседании общества речь о дружбе, построенную на цитатах из Карамзина и опровергавшую принцип собственной пользы как основу морали, Мерзляков выступил 1 марта того же года со специальной защитой этого, характерного для материалистической философии XVIII в. тезиса: «Польза — тот магнит, который собрал с концов мира рассеянное человечество»³. Перед нами — характерное противоречие: там, где Мерзляков стремится теоретически оформить свое бунтарское неприятие действительности, он обращается к Шиллеру — радищевское соединение материализма и революционности ему не по плечу. В борьбе же с карамзинизмом, отрицанием общественного служения, художественным субъективизмом он обращается к аргументам из арсенала материалистической философии XVIII в. Позиции Мерзлякова и Андрея Тургенева в решении философских вопросов расходились: первый испытывал более сильное влияние просветительской философии XVIII в. Однако разделяемая Жуковским карамзинская проповедь общественной пассивности была одинаково неприемлема ни для того, ни для другого.

В дальнейшем Мерзляков, разночинец-профессор, автор опытов в народном духе и ученых переводов, противник салонной поэзии и унылых элегий, все более расходился с Жуковским. Позже разыгрался известный эпизод с «Письмом из Сибири» — резким осуждением баллад, с которым выступил

¹ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 438.

² Русская старина. 1904. № 5. С. 448—449.

³ Архив Тургеневых. Ед. хр. 618. Л. 53 об.

Мерзляков в присутствии Жуковского на заседании Общества любителей российской словесности.

Вместе с тем, выступая против карамзинской традиции, Мерзляков не был последователен и сам в своем творчестве испытывал ее воздействие. Особенно это влияние проявилось в романах. Некоторые из них, как, например, «Велизарий», пользовались широкой популярностью, однако в целом они мало оригинальны в своей художественной системе и укладываются в рамки периферийной поэзии карамзинского направления. Так, например, достаточно сравнить романс Мерзлякова «Меня любила ты, я жизнью веселился...» и «Песню» Жуковского («Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье...»), чтобы разительная близость обоих стихотворений — стилистическая и текстуальная — навела на мысль не только об общем оригинале (стихотворения, видимо, являются переводами с французского), но и о творческом соревновании между двумя поэтами.

Период после 1812 г. — время заката поэтической известности Мерзлякова. Свободолюбие его слабело. Уступая давлению университетского начальства, он стал писать торжественные оды, над которыми сам прежде смеялся. По поводу оды Мерзлякова на Пултусское сражение Жихарев писал: «Чему посмеешься, тому и поработаешь: вот наш Алексей Федорович наконец облепился». И добавлял: «Готов держать заклад, что эта ода написана им по заказу, потому что от первого стиха: „Исполнилась, о весть златая!“ и до последнего, один только набор слов»¹.

Ослабление свободолюбия причудливо сочеталось в творчестве Мерзлякова с глубокой ненавистью к паразитическому барству. Вместо гражданской героики в его поэзии теперь выдвигается тема труда, «святая работа», как говорит он в идиллии «Рыбаки». Если прежде связью вселенной был свободолюбивый энтузиазм славы и братства, то теперь Мерзляков пишет космическую апологию труда. В стихотворении «Труд» созидающий труд скрепляет вселенную, его голос движет стихиями:

От ветров четырех четыре трубы гласа
Беседуют с тобой, о смертный царь земли!
Се! лето, и весна, и осень златовласа,
И грозная зима тебе рекут: внемли! (263)

Стихотворение содержит характерное противоречие политически незрелой антидворянской мысли тех лет. В нем наряду с вполне благонамеренным прославлением царя находим гневное обличение праздности и тунеядства, сопровождаемое многозначительным намеком на то, что дом «дряхлой знати» построен на вулкане:

Чертоги праздности возносятся блестящи
На пепле пламенем чреватая горы,
Являются сады и рощи говорящи,
Веселий и забав приветные шатры;
И звуки сладких лир, и песни обольщенья...

¹ Жихарев С. П. Записки современника. С. 312—313.

Обман! — То всё скорбей, недугов облаченья,
 Без тела тени лишь одне,
 Мрак в свете, бури в тишине!

Там образ видится обилья недвижимый;
 Там, мертвый предков блеск разбрасывая, знать
 На персях лести пьет сои дряхлости томимый;
 Самонадеянье там крадет дни, как тать... (с. 267)

Этой картине противопоставлен «труд честный» «ратая семьи». Стихотворение это вызвало сочувственный отзыв заключенного в крепости Кюхельбекера. Отметив, что в нем много тяжелых стихов, он увидел «также и такие, которые служат сильным доказательством, что ему точно было знакомо вдохновенье»¹.

Таким образом, развитие поэтического дарования Мерзлякова с известными оговорками может быть разделено на следующие периоды: ранняя поэзия (до 1799 г.), далее — цикл гражданственных стихотворений (1799—1802 гг.), затем — период создания основных песен (1803—1807 гг.) и, наконец, — время работы над переводами из греческих и латинских поэтов (начиная с 1807 г.). Потом наступил упадок. Мерзляков отставал от запросов времени. Это становилось особенно заметным по мере формирования нового передового литературного лагеря — декабристского. В 1824 г. Вяземский писал, сообщая А. Тургеневу о письме Мерзлякова, «в коем обнажается его добрая душа»: «Жаль, что он одурел в университетской духоте»². Почти одновременно Кюхельбекер писал: «*Мерзляков* — некогда довольно счастливый лирик, изрядный переводчик древних, знаток языков русского и славянского <...> но отставший по крайней мере на 20 лет от общего хода ума человеческого...»³

Двадцатые годы были тяжелым для Мерзлякова временем. В дворянском обществе он был чужим. В этом отношении любопытен не лишенный черт автобиографизма образ Тассо, созданный Мерзляковым в предисловии к переводу «Освобожденного Иерусалима». Тассо Мерзлякова — это не гениальный безумец Ватюшкова, а поэт-труженик, бьющийся в материальной нужде: «Робкое, стеснительное ремесло придворного противно было врожденной гордости его характера».

Последние годы жизни Мерзляков провел в бедности. Он с горечью писал Жуковскому, прося заступничества и денежной помощи: «Право, брат, старею и слабею в здоровье, уже не работается так, как прежде, и, кроме того, отягчен многими должностями по университету: время у меня все отнято или должностью, или частными лекциями, без которых нашему брату — бедняку обойтись невозможно; а дети растут и требуют воспитания. — Кто после меня издать может мои работы и будут ли они полезны для них, ничего не

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 231.

² Остафьевский архив ки. Вяземских.: В 5 т. СПб., 1899—1913. Т. 3. С. 13. Ср. письмо А. Бестужеву (Русская старина. 1888. № 11. С. 330—331).

³ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 498.

имеющих». Мерзлякова тяготило сознание невозможности собрать и напечатать свои сочинения. Рукописный том его стихотворений, подготовленный автором к печати, затерялся бесследно, а литературно-критические статьи до сих пор не собраны, хотя подобное издание было бы весьма полезным.

Казалось, время литературной славы Мерзлякова прошло безвозвратно, когда появление в 1830 г. — в год смерти поэта — тонкой книжки «Песен и романсов» снова привлекло к нему внимание критики. Автор «Обозрения русской словесности в 1830 году» в альманахе «Денница» писал: «Как поэт он замечателен своими лирическими стихотворениями, особенно русскими песнями, в коих он первый умел быть народным, как Крылов в своих баснях»¹. В таком же духе писал и Надеждин. Похвальный характер этих оценок станет понятен, если вспомнить, что именно в 1830 г. в критике шли ожесточенные бои вокруг проблемы народности, — бои, подготовившие появление «Литературных мечтаний» Белинского. Многочисленные высказывания Белинского о Мерзлякове-поэте могут быть правильно осмыслены только в связи с его пониманием проблемы народности. Сказав в статье «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846), что новый демократический этап развития литературы требует нового писателя — сына народа «в таком смысле, в каком и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком», Белинский подчеркнул ограниченность народности Мерзлякова, который, по его словам, «только удачно *подражает* народным мелодиям». Но и здесь критик тотчас оговаривался, что его мнение «о песнях Мерзлякова клонится не к унижению его таланта, весьма замечательного»².

Русская критика неоднократно обращалась к песням Мерзлякова. Такого внимания не привлекала его гражданская поэзия. Между тем для своего времени она была примечательным литературным явлением.

Творчество Мерзлякова в своих истоках было связано с первыми попытками критики карамзинизма как ненародного направления в искусстве и откликнулось на заключительные этапы этой полемики. Это не случайно: Мерзляков был поэтом, чей творческий путь, как и у Востокова, Гнедича, Крылова и ряда менее значительных поэтов, шел в ином направлении, чем господствующие течения современной им дворянской поэзии. Испытывая ее влияние и, в свою очередь, влияя на нее, творчество Мерзлякова в лучшей его части предсказывало демократический период литературы, в частности — поэзию Кольцова.

1958

¹ Денница: Альманах на 1831 год / Изд. М. Максимовича. М., С. XI—XII.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 531—532.

*Памяти
Марка Константиновича
Азадовского*

Сатира Воейкова «Дом сумасшедших»

Личность Александра Федоровича Воейкова, так же как его творчество, никогда не была предметом пристального монографического исследования, хотя многочисленные упоминания его имени встречаются почти во всех работах, посвященных литературе и журналистике начала XIX в. Однако, если выбрать из всех источников все достойное внимания, что мы знаем о Воейкове, перед нами окажется рассыпающийся набор мнений, а не единый, органический образ: тираноборец в речах Дружеского литературного общества, мелкий домашний тиран и доносчик на кафедре, каким он предстает в материалах, связанных с биографией В. Жуковского, и в освещении Н. Греча, партизан 1812 г., арзамасец, защитник М. Сперанского в обстановке всеобщей к нему неприязни, человек, вызывающий своим свободомыслием устойчивые симпатии П. А. Вяземского, враг Ф. Булгарина, Греча, О. Сенковского и журналист, похвалявшийся своей беспринципностью, — таков далеко не полный перечень «ликов» Воейкова, который, в первую очередь, был мистификатором. Не случайно он широко прибегал к печатанию собственных произведений под вымышленными именами (так, он выдумал якобы рано умершего поэта Сталинского, под именем которого печатал свои стихотворения) или к использованию имен реальных, но уже скончавшихся литераторов, которым приписывал плоды своей музыки (так было, например, с А. Мещевским), создавая тем самым многочисленные трудности для будущих историков литературы. Мистификация, игра в жизни и литературе, смена масок доставляли ему, видимо, не лишнее цинизма удовольствие. Это заставляет с особой осторожностью относиться к свидетельствам современников, которые часто — лишь протокольные показания жертв мистификации.

Добавочные трудности связаны с тем, что исследователь Воейкова оказывается перед проблемами самого первичного характера: не выявлен корпус текстов, подлежащих изучению в связи с данным вопросом, не исследованы самые элементарные текстологические задачи. В этих условиях представляется более оправданной не попытка синтетической переоценки позиции и значения Воейкова, а исследование частных, отчетливо выделенных проблем.

Предметом настоящей работы мы избрали центральное произведение Воейкова — «Дом сумасшедших».

Текстология памятника

Изучение произведения начинается с установления надежного текста. Применительно к «Дому сумасшедших» задача эта представляется весьма сложной. Памятник создавался в течение многих лет, причем иногда текст перерабатывался коренным образом и создавался новый, иногда же писались отдельные строфы на злободневные темы, которые распространялись изолированно, без каких-либо указаний на место включения их в произведение.

«Дом сумасшедших» — произведение, к которому в принципе не применимо понятие окончательного текста. Представляя собой цепь злободневных строф, оно создается с расчетом на продолжение. Этим поддерживается постоянная злободневность (с оттенком скандальности) текста, которая составляет неперемнное условие его живого читательского функционирования.

Поэтому понятие «история текста» здесь — не путь к некоторому окончательному, стабильному состоянию, а, скорее всего, может быть сопоставлено с обычным литературоведческим значением «текста». Под текстом в данном случае приходится понимать не синхронно организованное состояние произведения, изменение которого приводит к возникновению другого текста, а самое движение. Реконструкция истории создания дает текст того «Дома сумасшедших» Воейкова, который реально участвовал в русском литературном процессе 1810—1830 гг.

Однако на пути этой реконструкции возникает ряд трудностей: не все этапы представлены автографами, некоторые приходится восстанавливать по спискам. Но владельцы списков, восходящих к той или иной ранней редакции текста, подновляли их по более поздним вариантам, выбирая из них, порой совершенно произвольно, отдельные понравившиеся им строфы. Все это заставляет относительно каждой строфы заново ставить вопрос о ее датировке и, следовательно, принадлежности к той или иной редакции.

По счастью, острая актуальность характеристик, поэтика конкретных намеков позволяют почти во всех случаях датировать строфы достаточно точно.

Общая датировка работы Воейкова над текстом сатиры определяется надписью, имеющейся на ряде авторитетных списков и, бесспорно, восходящей к авторскому свидетельству: «„Дом сумасшедших“ сочинен А. Ф. Воейковым осенью 1814 года¹ в тамбовской деревне Авдотьи Николаевны Арбениной; продолжен в 1822, 1826, 1836, 1837 и 1838 годах в Петербурге. Этот список скопирован с собственноручного списка сочинителя в 1837 году. Написанные им после того куплеты и те, которые он всегда хранил в тайне, также варьяции, добавлены из оставшихся по смерти его собственноручных же черновых бумаг»².

Итак, начало работы следует датировать 1814 г. Однако наиболее ранние тексты, которыми мы располагаем, относятся к 1817 г. Это автограф РГБ (Ф. 233 <Полторацкого>. П. 9. Ед. хр. 37) на бумаге с водяным знаком «1817». Тот же водяной знак и на восходящей к этому тексту ранней копии П. П. Свинына (РНБ. Ф. 679 <П. П. Свинына>. № 133). Но автограф из собрания Полторацкого содержит два текстовых пласта. Если верхний дает нам редакцию 1817 г., то нижний (сначала представлявший беловой автограф) — авторская копия более раннего текста. Возможно, предположительно его можно отнести к 1814 г. Приведем этот текст:

¹ Ср. надпись на одном из ранних автографов (РНБ): «Сочинена в 1817 осенью 1814 года», что, видимо, следует истолковывать как указание на начало и конец работы над первой редакцией. Истоки замысла, возможно, уходят и в более раннее время. Г. В. Ермакова-Битнер пишет: «Первые черновые наброски „Дома сумасшедших“, возможно, относятся еще к началу 1810-х гг. 9 августа 1812 г. Батюшков пишет Дашкову: „Я и сам на днях отправляюсь в Москву <...> Я увижу и Каченовского, и Мерзлякова, и весь Парнас, весь сумасшедший дом кроме нашего милого, доброго и любезного Василия Львовича“». И заключает: «Это письмо Батюшкова свидетельствует о том, что уже в 1812 г., по-видимому, существовали наброски поэмы Воейкова. И Каченовский, и Мерзляков попали в „Дом сумасшедших“, в самый первый вариант, и Василий Львович Пушкин сначала там находился, но потом на его место был помещен Хвостов» (Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959. С. 673). К сожалению, исследовательница, видимо, ошибочно истолковывает цитируемое ею письмо: говорить на его основании о существовании какой-либо рукописи не приходится. Во-первых, никаких упоминаний о такой рукописи в переписке и других документах окружения Воейкова не имеется (сам Воейков свидетельствовал, что Вяземский в 1815 г. в Дерпте был *первым* читателем его сатиры; зачем Воейков стал бы долгие годы прятать произведение, весь смысл которого заключался в игре на скандальной актуальности текста?). Во-вторых, перечень имен в письме Батюшкова не совпадает с сатирой Воейкова: Мерзляков в ней упоминается, но не как житель «желтого дома», а включение имени В. Л. Пушкина, как это видно из анализа текста, вторично и, видимо, датируется 1815 г. До и после этого эпизода его устойчиво заменял граф Хвостов. Однако из этого письма следует, что определение русского Парнаса как «сумасшедшего дома» бытовало в литературном окружении Воейкова. В 1807 г. в «Послании моему старосте» Воейков сравнивал писание стихов с возможностью «в сумасшедший дом в жару <...> не залететь». Этот, видимо, принятый в дружеском кругу образ стал зерном, из которого вырос замысел сатиры.

² Цит. по копии РГБ. Ф. 53 (А. В. Висковатов). Ед. хр. 6334. Л. 258—280. Аналогичная надпись имеется и на ряде других списков, например: РНБ. Ф. 37 (Артемьев). Ед. хр. 250.

I редакция. 1814—1817

Други милые, терпенье,
Расскажу вам чудный сон.
Не игра воображенья,
Не случайный призрак он.
Нет — то мшенью предыдущий
И страшший с неба глас,
К покаянию зовущий
И пророческий для нас.

Ввечеру, простившись с вами,
В уголку сидел один
И Кутузова стихами
Я раскладывал камин,
Подбавлял из Глинки сору,
И твоих, о Мерзляков!
Из «Амура» по сю пору
Недочитанных стихов.

Дым от смеси этой едкой
Нос мне сажей закоптил
Но в награду крепко, крепко
И приятно усыпил.
Снилось мне, что в Петрограде
Через Обухов мост пешком
Перешед, спешил к ограде
И вступаю в желтый дом.

От любви сумасшедших
В список бегло я взглянул
И твоих проказ прошедших
Длинный ряд вспомянул,
О, Кокошкин! Долг романам
И тобою заплачен;
Но, сказав «прости» обманам,
Ты давно уж стал умен.

Ах! и я... Но сновиденье
Прежде други рас<с>кажу:
Во второе отделение
Я тихохонько вхожу.
Тут — один желает трона,
А другой — владеть луной,
И портрет Наполеона
Намалеван, как живой.

Я поспешными шагами
Через залу перешел
И увидел над дверями
Очень четко: «Сей отдел

Прозаистам и поэтам,
 Журналистам, авторам;
 Не по чину, не по летам,
 Здесь места по номерам».

Двери настежь Надзиратель
 Отворя, мне говорит:
 Номер первый — ваш приятель,
 Каченовский здесь сидит
 Букву Э на эшафоте
 С торжеством и пеньем жжет,
 Ум его всегда в работе —
 По крюкам стихи поет,

То кавыки созерцает,
 То обнюхивает гниль,
 Духу роз предпочитает,
 То сметает с книжиц пыль
 И, в восторге восклицая,
 Набивает сю рот:
 «Сор славянский, пыль родная!
 Сладше ты, чем мед и сот!»

Вот на розовой цепочке
 Спичка Шаликов в слезах
 Разрумяненный, в веночке
 В яркопланжевых чулках.
 Прижимая веник страстно,
 Кличет Граций здешних мест
 И, мяуча сладострастно,
 Размазано без масла ест.

Номер третий: на лежанке
 Истый Глинка восседит,
 Перед ним дух русский — в склянке —
 Нераскупорен стоит.
 Книга кормчая отверста
 И уста отворены,
 Сложены десной два перста,
 Очи вверх устремлены:

«О, Расин! Откуда слава!
 Я тебя, дружок, поймал, —
 Из российского Стоглава
 Ты „Гафолию“ украл.
 Чувств возвышенных сиянье,
 Выражений красота
 В „Андромахе“ — подражанье
 „Погребению кота“!»

«Ты ль, Хвостов? — к нему вошедши,
Вскликнул я. — Тебе ль здесь быть?
Ты дурак — не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить!»
— В Буало я смысл добавил,
Лафонтеня я убил,
Я Расиня обесславил, —
Быстро он проговорил.

И читать мне начал оду.
Я искусно улизнул
От мучителя, но в воду
Прямо из огня юркнул.
Здесь старик с лицом печальным
Букв славянских красоту,
Мажет золотом сусальным
Пресловутую *фиту*,

И на мебели повсюду
Коронованное *кси*,
Староверских книжиц груды
И в окладе *ик* и *пси*.
Том в сафьян переплетенный
Тредьяковского стихов
Я увидел изумленный
И узнал, что то Шишков.

Вот Сладковский восклицает:
«Се, се Россы, се сам Петр!
Се со всех сторон сияет
Молния из тучных недр!
И чрез Ворсклу при преправе
Градов на суше творец
С твердостью пошел ко славе
И поэме сей конец».

Вот — Жуковский в саван длинной
Скутан, лапочки крестом,
Ноги вытянув умильно,
Дразнит черга языком,
Видеть ведьму воображает
И глазком ей подмигнет,
И кадит, и отпевает,
И трезвонит, и ревет.

Вот Кутузов: он зубами
Бюст грызет Карамзина,
Пена с уст течет ручьями,
Кровью грудь обагрена.
Но напрасно мрамор гложет —
Только время тратит в том,

Он вредить ему не может
Ни зубами, ни пером.

Но Станевич в отдаленьи,
Увидав, что это я,
Возопил в остервененьи:
«Мир! Потомство! За меня
Злому критику отместите,
Мой из бронзы вылив лик.
Монумент соорудите;
Я заслугами велик!»

— Как! И ты бессмертьем льстишься?
О червяк! Отец червей! —
Я сказал, — и ты стремишься
К славе из норы своей?
И тогда как свет не знает
Точно где, в каких местах
Храбрый Игорь почивает,
Где Пожарского скрыт прах,

Где блистала Ниневия
И роскошный Вавилон,
Русь давно ль слывет Россия?
Кем наш север заселен?
«Двор читал мои творенья, —
Молвил он, — и государь
Должен в знак благоволенья...»
— Стой, дружок. Наш добрый царь

Дел без нас имеет кучу:
То мирит, смятенный мир,
От царей отводит тучу;
То дает соседям пир.
То с вельможами хлопочет,
То ссылает в ссылку зло,
А тебя и знать не хочет,
Посиди — тебе тепло.

Чудо! Под окном на ветке
Крошка Батюшков висит
В светлой, проволочной клетке;
В баночку с водой глядит,
И поет певец согласный:
«Тих, спокоен сверху вид,
Но спустись туда — ужасный
Крокодил на дне лежит».

Вот Грузинцев, и в короне,
И в сандалиях, как царь,
Горд в мишурном он хитоне,

Держит греческий букварь.
 «Верно Ваше сочиненье», —
 Скромно задал я вопрос.
 — Нет, Софоклово творенье, —
 Отвечал он, вздернув нос.

Я бежал без дальних споров.
 — Вот еще, — сказали мне.
 Я взглянул: Максим Невзоров
 Углем пишет на стене:
 «Если б так, как на Вольтера,
 Был на мой журнал расход,
 Пострадала б горько вера:
 Я вредней, чем Дидерот».

От досады и от смеху
 Утомлен, я вон спешил,
 Горькую прервав утеху,
 Но смотритель доложил:
 «Ради ль вы или не ради
 Но указ уж получен,
 Вам отсель нельзя ни пяди
 И указ тотчас прочтен:

— Тот Воейков, что Делиля
 Столь безбожно искажил,
 Истерзать хотел Эмиля
 И Виргилию грозил,
 Должен быть как сумасбродный
 В цель посажен в желтый дом;
 Темя все обрить сегодня
 И тереть почаще льдом».

Прочитав, я ужаснулся,
 Хлад по жилам пробежал,
 И, проснувшись, не очнулся
 И не верил сам, что спал.
 Други, вашего совету;
 Без него я не решусь:
 Не писать — не жить поэту,
 А писать начать — боюсь.

Верхний слой автографа из собрания Полторацкого, который образует редакцию 1817 г., отличается тем, что все строфы снабжены номерами (арабские цифры), а в текст внесены следующие изменения:

Други милые! Терпенье!
 Нет — но мшенью предыдущий
 И грядущий с неба глас,
 Я в углу сидел один

Я растапливал камин
 Недоконченных стихов
 И в награду крепко, крепко
 Перешед, спешу к ограде
 Я тихонечко вхожу
 Я чинехонько вхожу } (оба варианта не зачеркнуты)
 Тут портрет Наполеона
 Прямо из огня нырнул
 И в окладе икс и пси.

К редакциям 1814—1817 гг. следует отнести варианты, извлекаемые из списков ИРЛИ, РНБ, РГБ, РГАЛИ и ГИМ (первая цифра обозначает номер строфы, вторая — стиха):

- 1,4. Не паров скопление он
- 4,5. О, Каверин, долг романам
Карамзин! О, долг романам
- 12,1. «Пушкин, ты? — к нему вошедши
- 16,6. Тихо в гроб к себе зовет

В ряде списков стихи 5—8 в строфе 19 и 1—4 в строфе 20 отсутствуют, зато после строфы 24 введены:

Слог мой сладок, как микстура
 Мысли громки без ума,
 Толстая моя фигура
 Так приятна, как чума.

Строфа 16, посвященная Жуковскому, видимо, в наиболее раннем тексте 1814 г. отсутствовала и появилась при одной из промежуточных переработок (вернее всего, ее следует связать с 1815—1816 гг. — арзамасскими пародиями и полемикой вокруг баллады «Людмила»). В наиболее ранних списках она, как правило, не встречается.

В списке РГАЛИ (Ф. 1346. Оп. 1. Ед. хр. 569) имеются строфы, которые могут быть отнесены лишь к промежуточным редакциям 1815—1816 гг.:

Вот и Герман, весь в чернилах
 Пишет план воздушный свой
 И толкует, как в горнилах
 Плавят золото с сурьмой.
 И тогда же в исступленьи
 Бросив свой мундир в камин,
 Он хохочет в восхищеньи
 И шагает как павлин

Но, узрев меня, несчастный
 Сделал два раза прыжок
 И завел он несогласно:
 «Гибельный, жестокий рок!

Так иду на поле славы,
 Но в карманах пустота;
 О, гусары величавы!
 Я их строев красота!»

Основания для датировки следующие: *Герман* Федор (Фридрих) Иванович (1789—1852), сын известного геолога. В 1815 (или 1816?) г. после смерти отца, испытывая денежные затруднения, оставил Горное ведомство. По свидетельству В. Штейнгеля, «когда генерал Эссен назначен был военным губернатором в Оренбург, он взял его в адъютанты. По этому случаю Герман вступил в военную службу и вскоре переведен был в лейб-гвардии гусарский полк»¹. Вступление Германа в гусары датируется 1817 г. Следовательно, время создания строф — между 1815—1817 гг. Других свидетельств о знакомстве Воейкова с Германом не имеется.

Второй этап создания текста — редакция 1818—1822 гг. — реконструируется нами на основании вычленения из более поздних списков строф, бесспорно датированных этими годами.

II редакция. 1818—1822

1

Други милые! Терпенье!
 Расскажу вам чудный сон.
 Не игра воображенья,
 Не случайный призрак он.
 Нет — но мшенью предыдущий
 И грозящий с неба глас
 К покаянию зовущий
 И пророческий для нас

2

Ввечеру, простившись с вами,
 Я в углу сидел один
 И Кутузова стихами
 Я растапливал камин,
 Подбавлял из Глинки сору
 И твоих, о Мерзляков!

¹ Колесников В. П. Записки несчастного, содержащие путешествие в Сибирь по канату / Примеч. В. Штейнгеля. СПб., 1914. С. 33. Ф. И. Герман — личность мало известная. По свидетельству Вигеля, отличался необыкновенным умом, а декабрист Штейнгель говорит о благородстве его характера. В «Северной пчеле» (1852. 8 июля. № 151. С. 602. Стб. 1) в некрологе читаем: «Ф. И. Герман был одарен острым умом, необыкновенно счастливой памятью и ревностно занимался литературой. Нам обещаны отрывки из его сочинений». В 1823 г. по доносу был переведен в армию, что, вероятно, следует связать с общей волной репрессий, задевших и оренбургский кружок.

Из «Амура» по сю пору
Недоконченных стихов.

3

Дым от смеси этой едкой
Нос мне сажей закоптит
И в награду крепко, крепко
И приятно усыпил.
Снилось мне, что в Петрограде
Через Обухов мост пешком
Перешед, спешу к ограде
И вступаю в желтый дом.

4

От любви сумасшедших
В список бегло я взглянул
И твоих проказ прошедших
Длинный список вспомянул,
Карамзин, Тит Ливий русский,
Ты, как Шаликов, стонал,
Щеголял, как шут французский...
Ах, кто молод не бывал?

5

Я и сам... но сновиденье
Прежде, други, расскажу.
Во второе отделение
Бешеных глупцов вхожу.
«Берегитесь, здесь Наглицкой! —
Нас вожатый упредил. —
Он укусит вас, не близко!..»
Я с боязнью отступил.

6

Пред безумцем на амвоне
Кавалерских связка лент,
Просьбица о пенсионе,
Святцы, список всех аренд,
Дач, лесов, земель казенных
И записка о долгах,
В размышленьях столь духовных
Изливал он яд в словах:

7

«Горе! Добрый царь на троне,
Вер терпимость, пыток нет!..
Ах, зачем не при Нероне
Я рожден на белый свет!
Благотворный бы составил
Инквизиции проект,

В масле бы варить заставил
Философов разных сект¹.

8

Заподжарив, так и съел бы
И родного я отца.
Что ми дасте? Я поддел бы
Вам небесного творца².
Я за деньги — христианин,
Я за орден — мартинист,
Я за землю — мусульманин,
За аренду — атеист!»

9

Други, признаюсь, из кельи,
Уши я зажав, бежал...
Рядом с ней на новосельи
Злунич бегло бормотал:
«Вижу бесов пред собою,
От ученья сгибнул свет,
Этой тьме Невтон виною
И безбожник Боссюэт³».

10

Полный бешеной отваги
Доморощенный Омар
Книги драл, бросал тетради
В печку на пылавший жар.
Но кто сей скелет исчахший
Из чулана кажет нос?
— То за глупость пострадавший
Ханжецов... Чу, вздор понес!

¹ Вариант: «При себе бы сечь заставил
Философов разных сект».

² Вариант: «Я, как дьявол, ненавижу
Бога, ближних и царя;
Зло им сделать — сплю и вижу.
В честь Христова алтаря!»

³ Вариант: «Локк запутал ум наш в сети,
Геллерт сердце обольстил,
Каитом бредят даже дети,
Дженнер нравы развратил!»

Вариант: «Локк запутал ум наш в сети,
Галлер сердце обольстил,
Кантом бредят даже дети
Дрекслер нравы развратил!»

11

«Хочешь мельницу построить,
Пушку слить, палаты скласть,
Силу пороха удвоить,
От громов храм божий спасти,
Справить сломанную ногу,
С глаз слепого бельмы снять,
Не учась, молился богу
И пошлет он благодать.

12

К смиреннькой своей овечке
Принесет чертеж, размер,
Пробу пороха в мешечке,
Благодати я пример!
Хоть без книжного ученья
И псалтырь одну читал,
Я директор просвещенья
И с звездой генерал»¹

13

Слыша речь сего невежды
Сумасброда я жалел
И малейшия надежды
К излеченью не имел.
Наш Пустелин недалеко
Там в чулане заседал
И, горе воздевши око,
Исповедь свою читал:

14

«Как, меня лишать свободы
И сажать в безумный дом?
Я подлец уж от природы,
Сорок лет хожу глупцом
И Наглицкий вечно мною,
Как тряпицей черной, трет,
Как кривою кочергою
Загребает или бьет!»

15

Я дрожащими шагами
Через залу перешел
И увидел над дверями
Очень четко: «Сей отдел

¹ Вариант: «Видишь, грамоте не знаю,
Не учился, не читал,
А россиян просвещаю
И с звездой генерал».

Прозаистам и поэтам,
Журналистам, авторам,
Не по чину, не по летам
Здесь места — по номерам».

16

Двери настежь надзиратель
Отворя, мне говорит:
«Нумер первый, ваш приятель
Каченовский здесь сидит,
Букву Э на эшафоте
С торжеством и *лики* жжет;
Ум его всегда в работе:
По крюкам стихи поет;

17

То кавыки созерцает,
То, обнюхивая гниль,
Духу роз предпочитает;
То сметает с книжек пыль
И, в восторге восклицая,
Набивает ею рот:
«Сор славянский! Пыль родная!
Слаще ты, чем мед и сот!»

18

Вот на розовой цепочке
Спичка Шаликов, в слезах,
Разрумяненный, в веночке,
В ярко-планшевых чулках.
Прижимая веник страстно,
Ищет граций здешних мест
И, мяуча сладострастно,
Размазню без масла ест.

19

Нумер третий: на лежанке
Истый Глинка восседит;
Перед ним дух русский в склянке
Неоткупорен стоит,
Книга кормчая отверста
И уста отворены,
Сложены десной два перста,
Очи вверх устремлены.

20

«О Расин! Откуда слава?
Я тебя, дружка, поймал:

Из российского Стоглава
Ты „Гофолию“ украл¹.
Чувств возвышенных сиянье,
Выражений красота,
В „Андромахе“ — подражанье
„Погребению кота“»

21

«Ты ль, Хвостов? — к нему вошедши,
Вскликнул я. — Тебе ль здесь быть?
Ты дурак, не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить!»
— В Буало я смысл добавил,
Лафонтена я убил,
А Расина переправил! —
Быстро он проговорил

22

И читать мне начал оду...
Я искусно ускользнул
От мучителя; но в воду
Прямо из огня юркнул.
Здесь старик с лицом печальным —
Букв славянских красоту —
Мажет золотом сусальным
Пресловутую фиту.

23

И на мебели повсюду
Коронованное кси,
Староверских книжек груду
И в окладе ик и пси².
Том, в сафьян переплетенный
Тредьяковского стихов
Я увидел изумленный —
И узнал, что то Шишков.

24

Вот Сладковский, восклицает:
«Се, се Россы! Се сам Петр!
Се со всех сторон зияет
Молния из тучных недр!
И чрез Ворсклу при преправе,
Градов на суше творец
С драгостью пошел ко славе,
А поэме сей — конец!»

¹ Вариант: «„Федру“ ты свою украл».

² Вариант: «И в окладе юс и пси».

25

Вот Жуковский! В саван длинный
Скутан, лапочки крестом,
Ноги вытянувши чинно,
Дразнит черта языком,
Видеть ведьму воображает:
То глазком ей подмигнет,
То кадит и отпевает,
И трезвонит, и ревет.

26

Вот Кутузов! — Он зубами
Бюст грызет Карамзина;
Пена с уст течет ручьями,
Кровью грудь обагрена!
Но напрасно мрамор гложет,
Только время тратит в том,
Он вредить ему не может
Ни зубами, ни пером!

27

Но Станевич в отдаленьи
Усмотрев, что это я,
Возопил в остервененьи:
«Мир! Потомство! За меня
Злому критику отмстите,
Мой из бронзы вылив лик,
Монумент соорудите:
Я велик, велик, велик!»

28

Чудо! — Под окном на ветке
Крошка Батюшков висит
В светлой проволочной клетке,
В баночку с водой глядит
И поет он сладкогласно:
«Тих, спокоен сверху вид,
Но спустись на дно — ужасный
Крокодил на нем лежит».

29

Вот наш Греч: рукой нескромной
Целых полгода без сна,
Из тетрадиши огромной
Моряка Головнина
Он страницы выдирает
И — отъявленный нахал —

В уголку иглой вшивает
Их в недельный свой журнал.

30

Вот Измайлов, автор басен,
Рассуждений, эпиграмм.
Он пишит мне: «Я согласен,
Я писатель не для дам.
Мой предмет — носы с прыщами,
Ходим с музою в трактир
Водку пить, есть лук с сельдями,
Мир кварталных есть мой мир».

31

Вот в передней раб-писатель,
Каразин-хамелеон!
Филантроп, законодатель,
Взглянем, что марает он?
Песнь свободе, деспотизму,
Брань и лесть властям земным,
Гимн хвалебный атеизму
И акафист всем святым.

32

Вот Грузинцев! Он в короне
И в сандалиях, как царь;
Горд в мишурном он хитоне,
Держит греческий букварь.
«Верно, ваши сочиненья?» —
Скромно сделал я вопрос.
«Нет, Софокловы творенья!» —
Отвечал он, вздернув нос.

33

Я бегом без дальних сборов...
«Вот еще!» — сказали мне.
Я взглянул: Максим Невзоров
Углем пишет на стене:
«Если б, как стихи Вольтера
Христианский мой журнал
Расходился. Горе! Вера,
Я тебя бы доконал!»

34

От досады и от емеху
Утомлен, я вон спешил
Горькую прервать утеху,
Но смотритель доложил:
«Ради вы или не ради,
Но указ уж получен;

Вам нельзя отсель ни пяди!»
И указ тотчас прочтен:

35

«Тот Воейков, что Делиля
Столь безбожно искажил,
Истерзать хотел Эмиля
И Виргилию грозил,
Должен быть как сумасбродный
В цепь посажен в желтый дом;
Темя все обрить сегодня
И тереть почаще льдом».

36

Прочитав, я ужаснулся,
Хлад по жилам пробежал,
И, проснувшись, не очнулся —
И не верил сам, что спал.
Други, вашего совету!
Без него я не решусь:
Не писать — не жить поэту.
А писать начать — боюсь!

III редакция. 1826—1830 (реконструкция)

Строфы 1—14 совпадают с редакцией 1818—1822 гг. В ряде списков строфы 11—12 читаются в сокращенном виде.

15

Ба! Зачем здесь князь Пытнирский?
Крокодил, а с виду тих¹
Это что? — Устав алжирский
О печатании книг!
Вкруг него кнуты, батоги
И Красовский — ноздри рвать...
Я — скорей давай бог ноги!
Здесь не место рассуждать.

16

— Что за страшных двух соседов
У стены ты приковал?
«Это пара людоедов! —
Надзиратель отвечал. —
Вельзевуловы обноски,
Их давно бы истребить,

¹ Вариант: «Как палач умов здесь тих!»

Да они как черви плоски,
Трудно их и раздавить!»

Далее следуют строфы: 17 (15 в редакции 1818—1822 г. — Я дрожащими шагами...), 18 (16 — Двери настезь надзиратель...), 19 (17 — То кавыки созерцает...), 20 (18 — Вот на розовой цепочке...), 21 (19 — Номер третий: на лежанке...), 22 (20 — «О Расин! Откуда слава?»), 23 (21 — «Ты ль Хвостов? — к нему вошедши...), 24 (22 — И читать мне начал оду...), 25 (23 — И на мебели повсюду...), 26 (24 — Вот Сладковский восклицает...), 27 (25 — Вот Жуковский! В саван длинный...), 28 (26 — Вот Кутузов! — Он зубами...), 29 (27 — Ио Станевич, в отдаленьи...), 30 (28 — Чудо! под окном на ветке), 31 (30 — Вот Измайлов, автор басен...), 32 (31 — Вот в передней раб-писатель...).

Строфа 29 (в ред. 1818 —1822 гг.) вообще изъята, поскольку после 1826 г. оценка Греча приобрела иной характер.

33

С куклой важно речь ведет.
Вот на ящиках наседкой
Сидя клохчет сумасброд
И российские заедки —
Мак медовый он жует,
Вот чудак! Пред ним попарно
С обезьяной черный кот
И советник титулярный

34

Кто ж бы это был? — Перовский! —
Мне товарищ прошептал. —
«Уж не тот ли, что геройски
Турок в Варне откатал
Иль что взяточников по-свойски
Из удела выгнал вон?»
— Нет, писака, франт московский,
В круг ученый лезет он.

35

Так тут чуда нет большого:¹
Спятить долго ли с уму

¹ Вариант: «Вот на ящиках наседкой
Сидя, клохчет сумасброд
В самом желтом доме редкой!
Перед ним кружится кот,
Кукла страстно водит глазки,
Обезьяна скалит рот —
Он им рассказывает сказки
И медовый мак жует».

35

Но тут дива нет большого...

Иа конюшне у Ш<ишков>а
 И у Ливена в хлеву. —
 «Жаль, и верно от собратов
 Одурел он! — я сказал, —
 Укусил его Ш<ихма>тов
 Иль Ш<ишков> поцеловал»¹.

36

Вот Плутон — нахал в натуре
 Из чужих лоскутьев шит.
 Он — цыган в литературе,
 А в торговле книжной — жид.
 Вспоминая о прошедшем,
 Я дивился лишь тому,
 Что зачем он в сумасшедшем,
 Не в смиренном доме?

37

Тут кто? — «Плутова собака
 Забежала вместе с ним».
 Так, Флюгарин-забияка
 С рыльцем мосьичим своим,
 С саблей в петле... А французский
 Крест ужель надеть забыл?
 Ведь его ты кровью русской
 И предательством купил!

38

«Что ж он делает здесь?» — Лает,
 Брызжет пеною с брылей,
 Мечется, рычит, кусает
 И домашних, и друзей!
 «Да на чем он стал помешан?»
 — Совесть ум свихнула в нем:
 Все боится быть повешен
 Или высечен кнутом!

¹ В ряде списков встречается другая строфа, посвященная Перовскому, хронологическое определение которой затруднительно:

«Вот Перовский. Беспреданно
 Он коверкает лицо —
 Кошкой, волком, обезьяной;
 То свернется весь в кольцо,
 То у сильных ноги лижет,
 То бессильных гонит вон,
 То гроши на нитку нижет,
 То бренчит на счетах он!»

39

Вот в порожней бочке винной
 Целовальник Полевой,
 Беспорточный¹ и бесчинный²,
 Стало что с его башкой?
 Спесь с корыстью в ней столкнулись
 И от натиска сего
 Вверх ногами повернулись
 Ум и сердце у него.

40

Самохвал, завистник жалкий,
 Надувало ремеслом,
 Битый рюриковой палкой
 И санскритским батожем;
 Поди, как раб, надут, как барин.
 Оп. чтоб вкратце кончить речь,
 Благороден, как Б<улгари>и,
 Бескорыстен так, как Г<реч>!

41

Вот чужих статей писатель
 И маляр чужих картин,
 Книг безграмотных издатель,
 Северный орел — Свиный.
 Он фальшивою монетой
 Целый век перебивал
 И, оплеванный всем светом,
 На цепи приют сыскал.

Строфа 42 совпадает с 32 в ред. 1818—1822 гг. (Вот Грузинцев! Он в короне...),
 43 — с 33 (Я бегом без дальних сборов...), 44 — с 34 (От досады и от
 смеху...).

45

«Тот Воейков, что бранился,
 С Гречем в подлый бой вступал,
 Что с Булгариным возился
 И себя тем замарал, —
 Должен быть как сумасбродный
 Сам посажен в Желтый Дом.
 Голову обрить сегодня
 И тереть почаще льдом!»

Строфа 46 совпадает с 36 в редакции 1818—1822 гг. (Прочитав, я ужас-
 нулся...).

¹ Sans culottes. (Примеч. Воейкова)

² Понеже не имеет чина. (Примеч. Воейкова)

IV редакция. 1836—1838 (реконструкция)

Строфы 1—16 совпадают с редакцией 1826—1830 гг.

17

Вот он — Пушкина убийца,
 Легкомысленный француз,
 Развращенный кровопийца, —
 Огорчил Святую Русь,
 Схоронил наш клад заветный,
 В землю скрыл талант певца.
 Вырвал камень самоцветный
 Он из царского венца.

В списках с пометой: «Скопирован со собственноручного списка сочинителя в 1837 году» и указанием на посмертное включение строф, которые автор «всегда хранил в тайне» (списки с такой пометой, примерно одного состава, имеются в РНБ, РГБ и РГАЛИ), после строф. посвященных Булгарину, следует:

Что тут за шенок у входа
 Весь дрожит, поджавши хвост,
 Как безжалостно природа
 Окарнала его рост!
 Как портными укорочен
 Фрак единственный на нем!
 Трус, как прячет от пощечин
 Сухощавый лик он свой!

Луковка торчит в кармане,
 Оттопырясь, как часы;
 Стекла битые в кафтане
 И огрызок колбасы.
 Кто б из пишущих героев
 Мог таким быть мозгляком?
 То лыс бес — В<ладимир> С<троев>
 Гречев левый глаз с бельмом.

После строфы, посвященной Грузинцеву, следует:

Вот Козлов! Его смешнее
 Дурака я не видал:
 Модный фрак, жабо на шее,
 Будто только отплясал.
 Но жестоко, я согласен,
 Покарал его злой рок —
 Как бедняга сей несчастен:
 Слеп, безног и без сапог.

А все возится с князьями,
 Низок, пышен, пуст, спесив,
 Принужденными займами
 Денег нищенски скопив,
 Шлет для дочки в банк их... средство
 Недостойное певца —
 Детям лучшее наследство —
 Имя честное отца¹.

Вот он с харей фарисейской
 Петр Иваныч Осударь
 Академии Расейской
 Непременный секретарь.
 Ничего не сочиняет,
 Ничего не издает,

¹ Вариант:

«Вот Козлов! — глупец увереи,
 Что с Жуковским равен он,
 Низок, пуст, высокомерен
 И в стихи свои влюблен.
 Принужденными займами
 У графинь, княгинь, друзей
 Сыт и пышен: вот с стихами
 Шлет он к Смирдину скорей,

Чтоб купил их подороже...
 Продал, деньги получил;
 Все расплаты ждут — и что же?
 Он в ломбард их положил
 Дочери... плохое средство,
 Недостойное певца.
 Детям лучшее наследство —
 Имя честное отца».

Другой вариант:

«Вот Козлов! — его смешнее
 Дурака я не видал:
 Модный фрак, жабо на шее,
 Будто только отплясал
 Катильои наш фраит убогий,
 И, к себе питая страсть,
 Мегит прямо в полубоги
 Или в Пушкины попасть».

„Допущу к своей персоне,
 Осчастливию вас прочтя
 Мои стансы о Байроне,
 Что поэт великий я,
 И Жуковский в том согласен,
 И мадам Лаваль сама“.
 Как он жалок, как несчастен:
 Слеп, без ног и без ума!»

Три оклада получает
И столовые берет.

На дворе Академии
Гряд капусты накопал,
Не приют певцам России,
Он лабаз для дѣхтю склал.
В Академиях бывают
Мерины, бывали в старь;
В нашей двое заседают —
Президент и секретарь.

Вот Брамбеус: «сей» и «оный»
Гадок, страшен, череи, ряб.
Он — поляк низкопоклонный,
Силы, знати, денег раб.
Подлость, наглость, самохвальство
Совместил себе в позор:
Полевого в нем нахальство
И Белинского задор.

То исполнен низкой лести,
То ругает без конца:
Нет ни совести, ни чести
У барона-подлеца.
Что без пользы тарабарить?
Не зажать словами рта,
Лучше шельму приударить
В три действительных кнута.

Вот кадетом заклеянный
Меценат К<арлго>ф поэт
В общем мненьи зачерненный
И Флогарина клевет.
Худ. мизерен. сплюснут с вида,
Суховат душой своей...
Отвратительная гнида
С Аполлоновых ...дей!

Далее следуют строфы, совпадающие с окончанием редакции 1826—1830 гг.

Женское отделение

Вот Шишкова! Кто не слышал?
В женской юбке гренадер!
За нее-то замуж вышел
Наш столетний Старовер;
На старушке ток атласный,
В лентах, перьях и цветах;
В желтом платье, пояс красный

И в пунцовых башмаках.
 Причт попов и полк гусаров,
 Князь Кутузов, князь Репнин,
 Битый-Корсаков, Кайсаров
 И Огарков, и Свечнин, —
 Все валитесь хлюстом — сердце
 Преширокое у ней,
 Да и в старике-младенце
 Клад — не муж достался ей!

Вот Темира! Вкруг разбросан
 Перьев пук, тряпиц, газет;
 Ангел дьяволом причесан
 И чертовкою одет.
 Карлица и великанша,
 Смесь юродств и красоты.
 По талантам — генеральша,
 По причудам — прачка ты!

Вот картежница Хвостова
 И табачница к тому ж!
 Кто тошней один другого,
 Гаже кто — жена иль муж?
 Оба — притча во языцах,
 Он под масть ей угодил,
 Козырную кралю в лицах
 Хлап бубновый полонил.

В копии, хранящейся в архиве Полторацкого (РГБ), имеется «Прибавление к Дому Сумасшедших», которое Полторацкий счел текстом Воейкова, но которое, на самом деле, является памфлетом неизвестного автора на сочинителя «Дома Сумасшедших»:

Вот Вампир, как дьявол черный
 В клетке на цепи сидит,
 Он в глаза — слуга покорный,
 За глаза, как змей шипит;
 Перед ним огонь пылает
 И два котлика кипят,
 В них Вампир приготовляет
 Медленный, но верный яд.

На котлах для украшения
 Эпиграф написан сей:
 «Жизненное услажденье
 Для жены и для друзей!..»
 Наш Вампир в иную пору
 И в окошечко глядит
 И проходим без разбору,

Улыбаясь, говорит:
 «Хоть о вашем сочиненьи
 Вовсе неизвестен я,
 Но в восторге, в восхищеньи:
 Ваша славная статья...
 Знаменитыми друзьями
 Я с избытком уж богат,
 Дайте что-нибудь! я с вами
 Поделиться ими рад».

Основания для датировки и реконструкции

Изучение как сохранившихся автографов, так и многочисленных списков позволяет выделить четыре основные редакции текста: I — 1814—1817 гг.; II — 1818—1822 гг.; III — 1826—1830 гг., IV — 1836—1839 гг. Каждая из редакций представлена рядом вариантов, отражающих движение текста в ее пределах.

I редакция дошла в виде чернового автографа РГБ, нижний пласт которого дает наиболее ранний из известных нам автографических текстов и многочисленных списков.

1814—1818 гг. — время, когда политические проблемы в значительной мере осмыслились еще через призму недавних антинаполеоновских войн, а в центре литературных вопросов лежала полемика между шишковистами и арзамасцами. Это и определило характер первой редакции сатиры: политический отдел заострен против агрессивных войн и честолюбивых правителей, которые, однако ж, не названы по именам (упомянут лишь висящий в этом «отделении» портрет Наполеона). Зато литературный отличается большой конкретностью. Анализ позволяет говорить о последовательно «арзамасской» позиции сатиры. Однако строфы, видимо, создавались не одновременно. Каченовский не случайно назван «приятелем» автора — Воейков в 1806—1812 гг. действительно был с ним в дружеских отношениях. В 1808 г. в статье, опубликованной в «Вестнике Европы» (№ 18. С. 115—124), он вступился за Каченовского в полемике последнего со Станевичем (см. ниже). До 1818 г. Каченовский не воспринимался как враг «Арзамаса» — критика им лингвистических концепций Шишкова (Вестник Европы. 1811. № 12, 13) делала из него, в определенном отношении, союзника карамзинистов: на него ссылается Д. В. Дашков в брошюре «О легчайшем способе возражать на критики» (СПб., 1811)¹, а также Батюшков в письме Гнедичу². Показательно, что в арзамасскую сатиру «Символ веры в Беседе при вступлении сотрудников» Каченовский попал как гонитель шишковистов: «И во единого господина Шихматова, сына его едиnorodного, иже от Шишкова <...> распятого же зане при мучителе Каченовском...»³ В «Доме Сумасшедших» Каченовский

¹ См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 89—90.

² См.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 409—410.

³ «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 164—165.

изображен как педант и буквоед. Только в 1818 г., после того, как Каченовский начнет в «Вестнике Европы» придирчивый разбор «Истории государства Российского», в арзамасской полемике (эпиграммы Пушкина, Вяземского, послание Вяземского «К М. Т. Каченовскому» и др.) ему начнут приписываться черты зоила, завистника, у которого успехи таланта вызывают мучения. Этих черт в его портрете в «Доме сумасшедших» еще нет, что заставляет отнести возникновение строфы ко времени до начала полемики вокруг «Истории» Карамзина.

Центр тяжести первой редакции сатиры лежит в литературных спорах. Полемика против шишковистов осознавалась как продолжение критических боев предвоенных лет¹. Характер ее определен общими позициями «Арзамаса». Строфа «Ты ль, Хвостов...» имеет вариант «Пушкин, ты? — к нему вошедши...», явно вторичный, поскольку продолжение «И читать мне начал оду» очевидно не согласуется с обликом В. Л. Пушкина и представляет собой результат приспособления к нему строф, первоначально к нему не относившихся. Возникновение варианта можно связать с эпизодом полудружеских издевательств над В. Л. Пушкиным в «Арзамасе» (ср. горькие стихи последнего: «И дружество почти на ненависть похоже»). Сама синонимичность имен Хвостова и В. Л. Пушкина знаменательна: хотя эти поэты принадлежали к противоположным литературным лагерям, но в арзамасском кругу они занимали общее структурное место — объекта глумления. Наиболее злободневны в первой редакции были строфы, посвященные Станевичу. Но и здесь, конечно, имеются в виду споры с ним Каченовского и Воейкова в 1808 г.² О событиях 1818 г. — гонении Голицына и мистиков на Станевича, Воейков еще не знает. Здесь Станевич выступает как претендующий на особое благоволение царя, а совсем не как жертва его гонений.

Вторая редакция резко изменила общую ориентацию стихотворения.

¹ В этом смысле показательна ошибка памяти С. Глинки, который в своих мемуарах отнес сатиру Воейкова к эпохе Тильзита (см.: *Глинка С. Н.* Записки. СПб., 1895. С. 247).

² Станевич — фигура не только реакционная, но и курьезная. «Отцом червей» он назван в связи со своими анекдотическими стихами, которые вызывали насмешки современников. Ср. в тюремном дневнике Кюхельбекера: «От доброго сердца хохотал я, перечитывая басню Евстафия Станевича; спрашиваю, кто не рассмеется при стихах:

„Дон! дон!
Печальный звон!
Друзья, родные плачут,
А черви скачут“.

Сверх того, важное лицо почтенного автора, которое при этом воображаешь, лицо человека, вовсе не думавшего шутить, необходимо должно увеличить в читателе невинную веселость» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 172). Трудно объяснить, каким образом он попал в т. 5 «Философской энциклопедии» (М., 1970) как «русский писатель и философ» (С. 125); однако, когда современный критик в нем видит союзника и авторитет, усматривая в его писаниях идею «социальной функции» критики (см.: *Хайлов А.* В рабочем цехе критики // *Вопр. литературы.* 1971. № 7. С. 4), это может вызвать лишь изумление и горькие размышления об уровне осведомленности автора.

Можно, не впадая в преувеличения, сказать, что редакция 1820—1822 гг. «Дома сумасшедших» Воейкова — одна из наиболее резких и целеустремленных сатир против голицынского направления правительственной политики тех лет.

Для того, чтобы понять смысл этих сатирических выпадов, следует напомнить, что отношение «Арзамаса» к Голицыну, «Библейскому обществу» и официальному мистицизму не было единым внутри общества и менялось по годам. В первые годы после падения Наполеона мистицизм связывался с умеренно-либеральным курсом правительственной политики тех лет. С одной стороны, он сознательно противопоставлялся «разрушительной философии» XVIII столетия, идеям революции и «французскому влиянию». С другой, он был связан с проповедью терпимости в вопросах веры, идеей братства всех христиан без различия в вероисповеданиях как основы политического братства, вечного мира и справедливости. Тесно связанный с культурной ориентацией на Англию¹, он не отделялся в сознании определенной части общества от идей конституционализма, буржуазной цивилизации и законности, общественной активности и общественного контроля над решением проблем, касающихся всех. Не случайно на первых порах с деятельностью «Библейского общества» был связан Уваров, а А. И. Тургенев так и остался его сотрудником до конца. А то, что «Библейское общество» сразу же повело сначала осторожную, а затем и открытую борьбу против опорного пункта в цитадели шишковизма — старославянского языка как якобы неразрывно связанного с самой сущностью православной веры, не могло не быть сочувственно встречено в кругах «Арзамаса». Напомним, что требование перевода книг священного писания на «понятный» русский язык исходило — и об этом было открыто заявлено — от императора. Летом 1816 г. в отчете в Генеральном собрании «Библейского общества», в самый разгар борьбы между «Арзамасом» и «Беседой», борьбы, в центре которой стояло отношение к церковнославянскому языку, князь Голицын заявил о желании императора перевести Библию на русский язык и с неслыханной пренебрежительностью отозвался о старославянском: «Он сам [Александр] снимает печать невразумительного наречия, заграждавшую донныне от многих из Россиян Евангелие Иисусово»². Однако по мере дифференциации между либеральными тенденциями правительственной политики и зреющей общественной оппозиционностью придворный мистицизм все более повертывался своими реакционными сторонами: проповедь филантропии и ланкастерских школ, веротерпимость и прогресс в первые послевоенные годы составляли почву, на которой могли соединяться тенденции, коим в ближайшем будущем предстояло сделаться непримиримыми антагонистами. С момента выхода на общественную арену Магницкого и Рунича, после разгрома Казанского университета и, в особенности, дела профессоров Петербургского, демонстративной отставки арзамасца Уварова и измены арзамасца Кавелина раскрылась несовместимость

¹ См.: *Пытин А. Н.* Религиозные движения при Александре I. Пг., 1916. С. 27 и след.

² Там же. С. 38.

мистицизма и просвещения, связь первого с внутривластической реакцией, клановая непродолимая грань между ним и арзамасским либерализмом.

Конечно, и на более раннем этапе арзамасцы отнюдь не одинаково относились к правительственному пиетизму: и политический радикализм Вяземского, и связь большинства из арзамасцев с просветительской культурой XVIII в. и скептицизмом Карамзина делали его глубоко чуждым самому духу придворно-голицынских веяний. Пожалуй, только А. И. Тургенев и Жуковский были действительно затронуты распространившимся пиетизмом.

Однако только 1819—1820 гг. датируется активная борьба членов арзамасской группировки с официальной мистикой. В 1819 г. Пушкин в «Послании к кн. Горчакову» выразил желание избавиться от:

Святых невежд, почетных подлецов
И мистики придворного кривлянья!.. (II, 115)

В черновых вариантах значилось: «И мистика придворного кривлянья» (Там же. С. 595), то есть имелся в виду непосредственно Голицын. Видимо, к 1820 г. относится эпиграмма на Голицына «Вот Хвостовой покровитель...». К 1821 г. относится и известное требование Вяземского об исключении Кавелина из «Арзамаса»¹, и эпиграммы на М. Л. Магницкого («NN вертлявый по природе...») и Д. П. Рунича («Кутейкин, в рясах и с скуфьею...»).

Однако ни одно из этих выступлений по силе и остроте не может быть сопоставлено с «Домом сумасшедших». Правда, Пушкин направляет свои удары в главу библейской политики в вопросах просвещения А. Н. Голицына (несколько позже в таком контексте начинаются выпады и против Александра I). Позиция Воейкова более осторожна: Голицын не упомянут вообще, а «добрый царь» демагогически противопоставлен Магницкому, Руничу, Кавелину, Попову. Уловка эта, с одной стороны, значительно расширяла круг, в котором сатира подлежала распространению, а с другой, никого не могла обмануть: после реакции императора на попытку С. С. Уварова дезавуировать инквизиторскую деятельность Магницкого в Петербургском университете в кругах «Арзамаса» не было уже сомнений в истинных симпатиях Александра I. Одновременно сатирические удары Воейкова свидетельствуют о большой его осведомленности в закулисной стороне «дела профессоров» и о незаурядной смелости, поскольку волна мракобесия приняла в 1820 г. недвусмысленно официальный характер, ей уступали или даже притворялись сочувствующими многие вчерашние либералы из правительственных кругов. Сатира Воейкова шла против течения, а не вслед за ним.

Строфы посвященные Магницкому, Руничу и Попову, содержат множество намеков, частью на обстоятельства, широко известные современникам, частью на закулисные и тайные события, которые могли сделаться явными лишь при посредстве Уварова и А. И. Тургенева. Показательно, что обвинение Магницкого начинается не с указания на его фанатизм, беспринципность и невежество, а с детального описания корыстолюбия и расхищения им казны. Воейков, чистый художник интриги, сразу же почувствовал наиболее уязвимое

¹ См.: Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 185.

место своего врага. Столь неприятный для арзамасцев фанатизм Магницкого, его вражда к науке в глазах начальства выступали как достоинство. Сам Магницкий откровенно подчеркивал именно эту сторону своей деятельности. Иным было обвинение в казнокрадстве. Не случайно именно этот пункт в заключении ревизии генерала Желтухина оказался для Магницкого роковым. Фактический комментарий к шестой строфе сводится к следующей цитате из монографии Е. Феоктистова: «Во время семилетней службы его [Магницкого] в министерстве народного просвещения щедро сыпались на него награды: в звании попечителя Казанского округа получал он жалованья 12 000 руб., тогда как остальные попечители получали лишь 3600 руб., а некоторые и вообще не получали жалованья. В 1819 году сверх этих денег приказано было выдавать ему по 6000 руб. ежегодно из государственного казначейства; в 1822 году отведено было ему в аренду 6000 десятин земли в Саратовской губернии на берегу Волги»¹. Однако щедрые награды не удовлетворяли аппетитов Магницкого — он непрерывно выпрашивал себе и своим клевретам ордена, производство в чины и денежные награждения, но кроме того совершал необычайно беззастенчивые хищения сумм из университетской казны. Масштабы злоупотреблений вскрыла лишь ревизия 1826 г., но определенные сведения о них, как это явствует из самого характера инструкций, которые были даны ревизорам, имелись в министерстве и прежде. Видимо, они были известны Воейкову, а через его сатиру — и читательским кругам.

Упоминание инквизиции в седьмой строфе и фраза Рунича: «Вижу бесов пред собою» свидетельствуют о знакомстве Воейкова с закрытыми для общества документами эпохи «дела профессоров» в Петербурге. Во время заседания Собрания имп. С.-Петербургского университета 3 ноября 1821 г. профессор Балугьянский сказал, что собрание университета превращается в инквизицию², и это вызвало острую перепалку между ним и Руничем. Идея инквизиционного надзора над просвещением была многократно развиваема Магницким в ряде негласных документов (ср. его «Проект секретной инструкции цензурному комитету»), что, видимо, было известно Воейкову. Слова же Рунича — намек на заключение его отзыва о книге Куницына: «Злой дух тьмы носится над вселенной, силясь мрачными крылами своими заградить от смертных свет истинный, просвещающий и освещающий всякого человека в мире. Счастливым почту себя, если вырву хотя одно перо из черного крыла противника Христова»³.

Стихи о Ханжецове (В. М. Попове) представляют для датировки некоторую трудность. Формула «за глупость пострадавший», конечно, имеет отношение к делу Госнера, с которого началось падение Голицына и главной жертвой которого, кроме самого Госнера, был избран Попов⁴. На основании этого строфа должна датироваться 1824 г. Однако одновременно с отдачей

¹ Феоктистов Е. Магницкий: Материалы по истории просвещения в России. СПб., 1865. Вып. 1. С. 226—227.

² См.: Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. Т. 1. С. 304.

³ Феоктистов Е. Магницкий. Вып. 1. С. 17.

⁴ См.: Пытин А. Н. Религиозные движения при Александре I. С. 202—222.

под суд за участие в переводе Попов был уволен от должности директора департамента просвещения. Между тем в строфе 12 он еще занимает эту должность. Здесь возможны два решения: 1. Стихи о Попове написаны в тот короткий период, когда уже началось преследование его и еще не состоялось увольнение, то есть в мае—августе 1824 г. 2. Перед нами контаминация: основная часть написана около 1820 г., а стих «за глупость пострадавший» — в 1824 г. (предположение, что стих этот еще более позднего происхождения и имеет в виду преследования, которым подвергся Попов по делу Татариновой, следует отвести: он встречается в списках, датированных 1825—1826 гг.)¹.

Кроме строф, посвященных деятелям официального мистицизма, редакция эта ознаменована добавлением трех, имеющих литературный характер и очень точно датированных 1820 г. О строфе, посвященной Гречу, мы будем иметь возможность говорить в дальнейшем. Строфы же 30—31 интересны как отклик на борьбу в Вольном обществе любителей российской словесности. И на этот раз перед нами злободневный отклик, совершенно недвусмысленный по своей политической направленности в контексте общественной борьбы 1820 г. Характеристика Каразина — отклик на его речь 1 марта 1820 г. «Об ученых обществах и периодических сочинениях в России», которая была прочтена в Вольном обществе и справедливо оценена как политический донос, а возможно, и на слухи о роли его в ссылке Пушкина². Причастность Каразина к либеральному прожектерству начала XIX в. заставляла воспринимать взрыв монархических чувствований, раболепство перед графом Кочубеем и болезненную страсть к доносительству как ренегатство, напоминающее поведение Кавелина и представлявшее в 1820 г. знамение времени. Все это придает рассматриваемой

¹ Попутно отметим одну вкрадшуюся неточность в комментариях Г. В. Ермаковой-Битнер к имени Боссюэта. Здесь находим примечание: «отличался веротерпимостью» (Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. С. 674). На самом деле здесь у Воейкова явная ирония: Боссюэт выдвигался Магницким как авторитет, в противовес «безбожным философам». В печально известной инструкции попечителя Казанского университета по Боссюэту предписано было преподавать всеобщую историю («Пройдя кратко историю новейших времен, заключит профессор курс всеобщей истории философским взглядом на важнейшие ее эпохи по руководству известной речи Боссюэта». *Феоктистов Е.* Магницкий. Материалы по истории просвещения в России. С. 74, 103). Показателен отзыв кн. Голицына на изложение в известной книге Станевича полемики между Фенеломом и донесшим на него королю и папе сторонником католической ортодоксии Боссюэтом. Выступавший от имени крайне реакционных православных церковников Станевич защищал Боссюэта, а пиярист Голицын — Фенелона (см.: *Пышин А. Н.* Религиозные движения при Александре I. С. 185, 378—379).

² «В. Н. Каразин — фигура сложная и противоречивая. Он сыграл известную роль в истории русского просвещения: так, по его инициативе в 1802 г. был учрежден Харьковский университет. С другой стороны, он принял вполне определенное участие в борьбе с декабристским движением, участие, мало отличающееся от роли доносчиков вроде М. К. Грибовского или А. К. Бошняка» (*Томашевский Б.* Пушкин. М.: Л., 1956. Кн. 1. С. 377. См. также: *Базанов В.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949. С. 166 и след.).

редакции «Дома сумасшедших» определенную — и весьма целостную — политическую направленность.

Редакция 1826—1830 гг. переориентирована в связи с новой политической обстановкой:

1. Строфа о князе Шихматове-Ширинском (князь Пытнинский) посвящена «чугунному» цензурному уставу 1826 г.

2. Строфа о «паре людоедов». Адресат этой строфы был глубоко законспирирован. Даже в списках середины 1850-х гг. переписчики не решались его расшифровывать, хотя он, бесспорно, не составлял для них тайны. Так, на копии Полторацкого (РГБ) имеется приписка, указывающая, что подразумеваются «К... и К...». Инициалы эти следует расшифровывать как П. А. Клейнмихель и П. М. Капцевич. Оба любимца Аракчеева изменили ему после падения и быстро пошли в гору при Николае I. Упоминание Капцевича позволяет датировать строфу: речь, конечно, идет о назначении его в 1828 г. командиром корпуса внутренней стражи на место графа Е. Ф. Комаровского¹. Строфа задевала лиц, не только приближенных к новому императору и облеченных его доверием, но и имевших прямое отношение к корпусу жандармов, что придавало сатире необычную в условиях после 14 декабря 1825 г. политическую остроту.

3. Резкие выпады против руководимого Шишковым министерства просвещения — упоминания Шишкова, Шихматова и Ливена в строфе 35. Этим же объясняются неожиданные удары против Перовского, которые, судя по надписям на копии Остафьефского архива (РГАЛИ), изумили Вяземского. Строфы датируются 1826—1828 гг. Установление даты бесспорно обнаруживает, что основанием для злобной характеристики Перовского было кратковременное сближение его с шишковским руководством министерства просвещения. Основания для датировки следующие: В. А. Перовский в 1828 г. принимал участие во взятии Варны и был ранен в левую сторону груди; Л. А. Перовский — с 1826 г. член Совета, а с 1828 — вице-президент департамента уделов, в 1826—1828 провел нашумевшее увольнение всех старых управляющих контор департамента. В это же время А. А. Перовский (поэт Погорельский), приняв предложение Шишкова от 10 июня 1825 г. вступить в службу по его министерству, в 1826 г. развернул энергичную административную деятельность и получил чин действительного статского советника. Поскольку именно на этот период пришлось опубликование нового цензурного устава и ряда стеснительных для печати мер, сотрудничество это казалось в определенных литературных кругах одиозным. Кстати, продолжалось оно, отчасти, видимо, и по этой причине, недолго: весной 1827 г. Перовский уехал за границу лечиться, а в марте 1830 — вышел в отставку. Показательно, что в большинстве списков 1830-х гг. строфы отсутствуют: они потеряли актуальность, и Воейков не был заинтересован в их распространении.

4. Собственно литературная часть представлена выпадами против Греча, Булгарина и Полевого. У Воейкова с Гречем шла многолетняя полемика,

¹ См.: Комаровский Е. Ф. Записки. СПб., 1914. С. 258.

истоки которой восходят к 1823—1825 гг.¹ Однако нельзя не заметить, что в контексте 1828—1830 гг., которыми датируются эти строфы, устремленность их вполне совпадала с ориентацией пушкинской группы.

Характерна резкая, по сравнению со строфой 1820 г., смена в характеристике Греча — там дружественная ирония («наш Греч»); занятие, которое дано Гречу, вполне безобидно: он вшивает в «Сына отечества» страницы воспоминаний Головнина. Достаточно сопоставить с написанной тогда же строфой о Каразине, чтобы наглядно ощутить разницу тона.

В редакции 1826—1830 гг. эта нейтральная характеристика заменена крайне желчными строфами 36—38. Конечно, большую роль здесь сыграло обострение личных отношений между Воейковым и Гречем, перешедшее во взаимную ненависть. Однако сводить дело к этому было бы неверно, поскольку характер обвинений, выдвигаемых здесь против Греча и Булгарина, будет повторяться в многочисленных документах, исходящих из лагеря литераторов, группировавшихся во вторую половину 1820-х гг. вокруг «Северных цветов», а в 1830 г. — «Литературной газеты».

Для того, чтобы понять некоторые намеки, содержащиеся в этих строфах, следует напомнить события, хорошо известные читателям тех лет. Имена Греча и Булгарина неоднократно всплывали на следствии по делу декабристов — связи их с деятелями тайных обществ были многообразны и хорошо известны. К следствию привлекались люди, значительно менее замешанные. Однако смертельно перепуганные Булгарин и Греч начали оказывать следствию услуги доносительного свойства. Так, по словам осведомленного Греча, «полиция искала Кюхельбекера по его приметам, которые описал Булгарин очень умно и метко»². «Ум и меткость» Булгарина стоили Кюхельбекеру, с которым он до этого был в близких приятельских отношениях, многолетнего тюремного заключения. Так же донес Булгарин на своего близкого родственника Искрицкого. Видимо, подобные «услуги» оказывал новому правительству и перепуганный Греч. В мемуарах он тщательно обходит эту щекотливую тему, но кое-где, сам того не замечая, проговаривается. Так, он описывает, как его вызывали опознавать человека, относительно которого были подозрения, что это Кюхельбекер. Слухи об этой стороне деятельности Греча и Булгарина циркулировали в обществе. А когда вчерашние приятели Ф. Глинки и Рылеева превратились в верноподданных и официозных журналистов, упоминание об их либеральном прошлом стало одним из приемов дискредитации ренегатов. Мотив этот подчеркнут в «Доме сумасшедших» достаточно явственно. Именно так должны расшифровываться стихи о Грече:

Вспоминая о прошедшем,
Я дивился лишь тому,
Что зачем он в сумасшедшем,
Не в смиренном доме?

¹ Сводку данных см.: Греч Н. И. Записки о моей жизни / Комментар. Иванова-Разумника, Д. М. Пинеса. М.; Л., 1930. С. 830—834.

² Греч Н. И. Записки о моей жизни. С. 468.

Такой же смысл имеет упоминание о том, что Булгарин «боится быть повешен» и кусает «домашних и друзей» (Искрицкий был его племянником, а Рылеев — другом).

Вместе с тем в журнальной полемике Греч представляется еще первенствующей фигурой, а Булгарин — его клеветом (собакой). Такое отношение существовало до конца 1820-х гг., когда еще были памятны представления о Грече как одной из основных фигур русской журналистики, а Булгарин был не вызывающим доверия новичком. Еще в 1831 г. Греч в разговоре с Пушкиным называл Булгарина своим псом¹. В дальнейшем именно Булгарин, а не неповоротливый и старомодный Греч, оказался основным врагом пушкинской группы. Упреки в ренегатстве (в частности, упоминание о службе в армии Наполеона, ставшее в дальнейшем традиционным приемом борьбы с Булгариным) и кличка Флюгарина (неясно, перешла ли она из пушкинской эпиграммы или Пушкин заимствовал ее из «Дома сумасшедших», как во «Втором послании к цензору» он подхватил сопоставление новейших врагов просвещения с калифом Омаром, перенеся его с Рунича на Голицына) еще не дополняются именем Видока и указанием на роль литературного шпиона. В связи с этим можно предположить, что строфы написаны до середины 1829 г., когда темные связи Булгарина с III отделением стали известны в пушкинском кругу. Кличка «Флюгарин» могла быть интерполирована в готовый текст позже. Объединение Греча, Булгарина и Полевого — полемический прием, характерный для пушкинской группы в 1829—1830 гг.

Своеобразие позиции Воейкова раскрывается на материале этой редакции сатиры в следующем виде: Воейков давно уже не принадлежит к группе оппозиционных литераторов, стремящихся сохранить в новых условиях «арзамасский дух», традиции свободомыслия предшествующей эпохи. В центре группы стоят в эти годы Пушкин, Вяземский, Дельвиг. Морально нечистоплотный, Воейков способен писать во время суда над декабристами анонимные доносы против своих личных врагов — Греча и Булгарина. Но, умный полемист, он сознательно удаляет из сатиры все личное и из тактических соображений строит текст таким образом, что он оказывается как бы выражением общественной и литературной программы той группы, связи с которой Воейков эксплуатирует. Это обеспечивает сатире значительность и широкую популярность, которых никогда бы не получил личный пасквиль. Не случайно, сочиняя пасквильные строфы типа посвященных поэту Козлову, он не включал их в «официальный» текст. Так у рукописной, не предназначенной для печати сатиры оказывается свой канон и свои «подпольные» варианты.

Не менее показательно, что в редакции второй половины 1830-х гг. Воейков добавил две «ударных» строфы. Первая — против убийцы Пушкина Дантеса. Воейков строго следует при этом версии, восходящей к создаваемой Жуковским легенде: Дантес — враг России и царя, что соответствовало тактической линии пушкинских друзей в первые недели после гибели поэта.

¹ Греч Н. И. Записки о моей жизни. С. 703; несколько иная версия (с заменой слова «пес») — Каратыгин П. П. Северная пчела. 1825—1859 // Русский архив. 1882. № 2. С. 274.

Другая — литературная — представляет собой выпад против Сенковского (показательно, что отрицательный отзыв о Белинском по тону вполне корректен, это невольно сопоставляется с *отсутствием* в сатире Надеждина). Вероятно, строфы о Брамбеусе написаны около 1835 г. Напомним известное смягчение отношений между Пушкиным и Надеждиным в эту пору.

Жанровая структура и проблема функционирования текста

«Дом сумасшедших» Воейкова представляет интерес как особый тип литературного текста. Композиционная структура текста отличается подвижностью и, одновременно, стабильностью. Константна, прежде всего, общая трехчленная система:

зачин:		центральная часть:		концовка:
приход автора в сумасшедший дом	+	строфы, посвященные различным литераторам	+	заключение автора в сумасшедший дом

При этом первый и третий элементы отличаются наибольшей устойчивостью: первый остался неизменным на всем протяжении бытования сатиры, сделавшись своеобразным сигналом «включения» читателей в этот текст. Концовка, соединяющая, как это бывает и в фольклоре, условное пространство повествования и реальное — исполнения, изменялась лишь один раз. Наиболее динамической оказывается центральная часть, но и она подчинена строгим закономерностям: будучи принципиально открытой, рассчитанной на включение все новых и новых строф, она подчиняет эти изменения строгим предписаниям. Прежде всего вводится кумулятивный принцип: строфы (вернее, сегменты, отведенные тому или иному лицу) представляют самостоятельные композиционные единицы, единообразно построенные и примыкающие друг к другу по принципу нанизывания (типовое введение нового сегмента: «Вот такой-то, он делает то-то»). Сюжетное оправдание кумулятивного построения — передвижение «надзирателя» и автора от палаты к палате. Полный набор элементов отдельного сегмента можно реконструировать в следующем виде: 1. Указание «смотрителя» (вариант: вопрос автора и ответ смотрителя); 2. Поведение сумасшедшего; 3. Монолог сумасшедшего; 4. Реакция автора¹.

Каждому персонажу придается в общей системе текста определенный сатирический вес. Сигнализация слушателю о нем достигалась тремя путями. Во-первых, соотношением композиционного сегмента и строфы. Расчленение текста на строфы и сегменты по смыслу и то, что в большинстве случаев эти членения совпадают, порождает три типа соотношений: совпадение (ней-

¹ Такое построение живо напоминает структуру эпизода в «Божественной комедии» Данте.

тральный), смысловой сегмент больше строфы, иногда занимая две или даже три, и смысловой сегмент меньше строфы. Степень распространенности текста воспринимается как знак сатирического «веса» данного персонажа.

Во-вторых, играет роль полнота реализации типовой структуры строфы: редукция композиционных элементов переводит строфу из группы ударных в смысловую фон. Это тем более существенно, что кумулятивный принцип делает все строфы в синтагматическом отношении равноправными (попутно отметим, что в текстах, построенных на основе соединения синтаксически равноправных единиц — от летописи или «Певца во стане русских воинов» до литературной энциклопедии, — объем отдельной статьи становится ценностной характеристикой, чего мы не наблюдаем в разных типах подчинительной синтагматики).

В-третьих, значение имеет наименование персонажа. Здесь существуют три степени: объекты наиболее резкой сатиры получают условные, «значащие», но легко расшифровываемые псевдонимы, вторую степень составляют сокращения имен, также рассчитанные на легкую дешифровку (например, «Л...» вместо «Ливен», в нашей реконструкции воспроизводится как «Л<иве>н»). Там, где речь идет о дружеской иронии (например, в строфах о Жуковском, Батюшкове, о самом себе) — сохраняется фамилия. Правда, в различных списках принцип этот проводится с разной степенью последовательности.

Эта иерархия выработалась не сразу. Кроме того, в списках часто сказывается тенденция переписчиков «расшифровать» текст, «догадаться». Поэтому в ряде списков строфы, восходящие к первой редакции, нарушают эту систему. Но и здесь заметны колебания: Кутузов часто заменяется на «Картузов», Глинка — «Свинка» и пр. Между тем относительно Жуковского, Батюшкова, Карамзина, самого Воейкова таких замен нет ни в одном списке и, видимо, не было ни в каком из авторских вариантов. Показательно, что в дружественной редакции 1820 г. фигурирует «наш Греч», а в 1826—1830 появляется условное имя — «Плутов». Своеобразным исключением является строфа 16 редакции 1826—1830 гг., где имена вообще табуированы. Умолчание имен «двух людоедов» не делает текст менее понятным, но воспринимается как крайняя степень в иерархической цепи от обычной фамилии к ее деформации. Замены имен подчиняются следующим правилам: они должны быть изоритмичны («Аракчеевы» → «Вельзевуловы»), образовываться из фамилии («Хвостов» → «Хлыстов») путем незначительного ее искажения и составлять значащее имя, соотношенное с сущностью сатирического портрета. Второе правило может опускаться.

Для построения сатирического портрета также задан определенный стереотип. Прежде всего он проявляется в отборе персонажей: как мы видели, он не случаен и не беспорядочен. В основе его каждый раз лежит четкая и легко вычленяемая система, отождествляемая с программой определенной литературной группы. Эта программа, именно в ее части, общей для всех разнородных членов в достаточной мере аморфного круга, который, хотя не имеет ни четких организационных форм, ни деклараций, существует как бесспорная реальность в истории русской литературы на протяжении не-

скольких десятков лет¹, представляет общий идеологический код, определяющий наиболее общий уровень построения текста. Следующий уровень определяется жанровой структурой.

Жанровая структура текста своеобразна: наличие перекрещивающихся стабильных правил его организации обеспечивает ему максимальную подвижность и вариативность, чаще встречающиеся в фольклоре, чем в письменной литературе. Жанр «Дома сумасшедших» — злободневная сатира. При этом именно злободневность, порой скандальность, составляет основу читательского переживания текста. Для этого текст должен *всегда* быть *новым*, то есть иметь механизм постоянного обновления. Это достигается «открытостью» центральной части, которая все время должна пополняться. Стремление к «наиболее полному», сводному тексту появляется лишь в поздних списках, когда текст «умер», перестав быть фактом живой современной сатиры. С этого момента на него начали распространяться структурные принципы письменной литературы с их стремлением к каноническому тексту. В период же своей жизни текст подчинялся тенденции умножения вариантов, причем полный, упорядоченный его вид, который выступал вперед при любой попытке записать сатиру, в реальном восприятии отступал на второй план, становясь, в известной мере, условностью (в такой же мере, как «биография Ильи» для слушателя былины о данном его подвиге). Актуализируется, «работает» лишь новая строфа или группа строф, остальные, уже десятки лет всем известные, выступают как ее потенциальное окружение. В этом отношении любой письменный текст сатиры — от авторского автографа до исследовательской реконструкции — придает ей некие внешние формы законченности, результат перекодировки в систему письменных текстов.

Сказанное сближает «Дом сумасшедших» с таким полуфольклорным жанром, как сатирическая куплетистика, и позволяет поставить вопрос о необходимости выделения, кроме групп «устное народное творчество» и «письменная литература», промежуточной подгруппы «устная литература» или «литературный фольклор». В разные моменты литературного развития эта подгруппа имеет различный удельный вес в общей системе художественной жизни общества, ориентированного на письменную культуру, но окончательно она не исчезает никогда, так или иначе соотносясь с живыми формами бытования литературного текста. Причем речь идет не о простом факте существования текстов, в силу цензурных условий не ориентированных на печать, а о воздействии поэтики, определенными сторонами соприкасающейся с фольклором.

Предельная условность, легко пересказываемая в форме общей схемы, свойственная сатирическим характеристикам «Дома сумасшедших», имеет оборотной стороной отнесенность текста к строго индивидуальному денотату, персональный характер сатиры. Одновременно с обильными включениями

¹ М. И. Гиллельсону принадлежит попытка узаконить для определения этого явления термин «арзамасское братство». См.: *Гиллельсон М. И.* Материалы по истории арзамасского братства // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4; *Он же.* П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. Гл. 6, 7.

намеков на собственные слова, привычки, действия изображаемых людей это задает тип аудитории, к которой сатира обращена — слушатели должны лично знать тех, кто высмеивается, это входит в поэтику сатиры. При том «частичном» восприятии сатиры, о котором говорилось выше, вполне возможен случай, когда лица, негодующие на автора за задевающие их строфы, с наслаждением слушают строфы, посвященные их знакомым. Именно с таким восприятием мы встречаемся в ряде мемуарных источников.

Прекрасный пример восприятия сатиры такого типа дает сцена чтения письма Хлестакова в «Ревизоре». Письмо построено по типу цепочки (кумуляции) сатирических характеристик, читается в аудитории, где все объекты сатиры присутствуют. В несколько метафорическом смысле можно говорить, что теснота литературного круга 1820-х гг. создавала тот же эффект присутствия¹. И политические, и литературные враги, изображенные в сатире Воейкова, были люди из того же мира, что и сам автор и его аудитория, они были человечески известны, знакомы по светским, родственным, литературным связям, что коренным образом отличалось от сатирической ситуации второй половины века. И именно соединение предельно конкретного знания облика объекта сатиры и предельно схематического образа «сумасшедшего» создавало семантический эффект, который исчезает для читателей, знающих сатиру как письменный текст литературы прошлого и лишенных всех внетекстовых ассоциаций и связей с этим миром.

1973

¹ Поэтику Воейкова обернул против него неизвестный автор строф о Вампире, которые представляют собой набор собственных слов Воейкова и намеков на обстоятельства, понятные лишь в тесном литературном кругу. Так, слова о «знаменитых друзьях» расшифровываются сопоставлением с воспоминаниями Ксенофонта Полевого: «Слова: *знаменитые друзья*, или просто *знаменитые* на условном тогдашнем языке имело особое значение и произошло вот таким образом <...> Воейков, сделавшись соиздателем „Сына отечества“, выпрашивал у Жуковского, Пушкина, князя Вяземского и других известных писателей стихотворения для печатания в журнале, где в то же время завел войну с „Вестником Европы“, и когда этот журнал, на *своем* наречии, объявил однажды, что *какой-то* журнал *взял на откуп* всех стихотворцев, Воейков с сладкой улыбкой отвечал: „Жалею о несчастном журнале; а мы можем похвалиться, что *наши знаменитые друзья* украшают наш журнал своими бесподобными сочинениями“. Это произвело общий взрыв насмешек и негодования, потому что Воейкова не любили <...> По этим причинам, название *знаменитых друзей* или просто *знаменитых* стало смешным и сделалось вовсе не лестным эпитетом» (Николай Полевой: *Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов* / Ред., вступ. ст. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 153—154). Далее К. Полевой раскрывает связь этой клички с обвинением в литературном аристократизме и приводит письмо Булгарина, где это выражение встречается. Можно предположить, что строфы о Вампире вышли из булгаринского круга.

«Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе

В 1813 г. Александр Федорович Воейков, в эти годы один из наиболее видных литераторов молодого поколения, призывал В. А. Жуковского:

Состязайся ж с исполинами,
С увенчанными поэтами;
Соверши двенадцать подвигов:
Напиши четыре части дня,
Напиши четыре времени,
Напиши поэму славную,
В русском вкусе повесть древнюю. —
Будь наш Виланд, Ариост, Баян!¹

За этими строками стояла весьма определенная литературная программа. Это был призыв обратиться от лирики к поэтическому эпосу, к поэме. Призыв этот сразу после окончания Отечественной войны 1812 г. получил глубокий смысл. Он означал, что Жуковский, стяжавший своим «Певцом во стане русских воинов» славу народного поэта, может закрепить за собой, а заодно и за возглавленной им молодой поэзией, ведущее место в литературе лишь как автор масштабных, эпических произведений. Вместо элегий и баллад Воейков предлагал Жуковскому путь эпической поэзии и точно указывал на жанры, к которым, по его мнению, автор «Людмилы» должен был обратиться: поэма описательно-дидактическая и поэма сказочно-шутливая с псевдоисторическим русским сюжетом.

Жуковского и Воейкова в этот период связывала личная дружба и общие воспоминания о Дружеском литературном обществе, в стенах которого оба они начинали свой литературный путь, о бурных спорах 1801 г. в полураз-

¹ Поэты 1790—1810-х гг. Л., 1971. С. 278.

рушенном доме Воейкова на Девичьем поле в Москве, о речах покойного их друга Андрея Тургенева и совместном чтении Шиллера¹.

Однако по сути их литературные воззрения в 1813 г. уже были весьма далекими, и за обмен дружескими посланиями скрывалось глубокое различие поэтических позиций. Оценить историческую оправданность позиций каждого из поэтов не так просто. С одной стороны, естественным кажется отождествить (как это часто делается) описательную поэму с традицией классицизма, и тогда перспектива покажется ясной: элегическая поэзия Жуковского предстанет как первая ласточка русского романтизма, а Воейков примет вид архаиста, защитника устарелых поэтических форм. Однако, с другой стороны, можно вспомнить, что уже в середине 1810-х гг. именно перед молодой литературой, новаторски разрабатывавшей лирические жанры: элегию, романс, песню, — превратившей «легкую поэзию» в доминирующую литературную форму, встал вопрос об освоении поэмы и больших эпических жанров. Потребность эта в равной мере осознавалась и Жуковским, и К. Батюшковым, и литературными теоретиками «Арзамаса». И именно тогда обнаружилось, что оба пути, указанные Воейковым, — шуточная псевдоисторическая поэма-сказка и описательная, с научно-дидактическим оттенком, — представляют собой не только вчерашний, но и завтрашний день русской поэзии. Не следует забывать связи «Руслана и Людмилы» с первой тенденцией и сильное тяготение молодого Пушкина к описательной поэме (ср. первоначальный замысел «Кавказа», превратившийся позже в «Кавказского пленника», «Тавриду» и т. д.)².

Полемические статьи П. А. Вяземского навязали историкам литературы представление о том, что русская литература начала XIX в. была полем борьбы между классицистами («классиками», в терминологии Вяземского) и романтиками. Однако еще Пушкин протестовал против этой схемы, принципиально отвергая реальность существования классицизма в России его времени и даже сомневаясь, в какой степени это течение вообще захватило русскую литературу.

Но и выдвинутая Ю. Н. Тыняновым схема противостояния «архаистов» и «новаторов», в целом весьма плодотворная, представляет расстановку поэтических лагерей интересующей нас эпохи в слишком схематичном виде.

Прежде всего следует отметить, что оба противоборствующих лагеря — карамзинистов и шишковистов — вписывались в широкое предромантическое движение европейской литературы на рубеже XVIII и XIX вв. И традиция Юнга, к которой в русском ее варианте восходили программные установки таких признанных «архаистов», как С. С. Бобров³ или С. А. Ширинский-

¹ Воспоминания эти сыграли большую роль в личных отношениях двух поэтов.

² Б. В. Томашевский в посвященном творчеству Пушкина спецкурсе, читавшемся им в 1940-е гг. в Ленинградском государственном университете, высказывал предположение, что «Воспоминания в Царском Селе» — отрывок большой описательной царскосельской поэмы. В печатных трудах ученого эта мысль, кажется, не получила развития.

³ См.: *Зайонц Л. О.* Юнг в поэтическом мире С. Боброва // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1985. Вып. 645.

Шихматов, и традиция Дж. Томсона, с которой связаны самые ранние поэтические опыты Карамзина¹, фактически представляли разные течения одного поэтического русла. Однако увлечение природоописательной поэзией, связывавшейся с именами Томсона и его многочисленных подражателей, было для Карамзина кратковременным. Уже в том же 1788 г., когда он переводил для «Детского чтения» Томсона, в «Анакреонтических стихах А. А. Петрову» он употребил риторическую фигуру самоуничижительного противопоставления себя Томсону. В литературной традиции это обычно означает вежливый отказ следовать определенным поэтическим канонам:

Шатаясь по рошам,
Внимая Филомеле,
Я Томсоном быть вздумал
И петь златое лето;
Но, ах! мне надлежало
Тотчас себе признаться,
Что Томсонова гласа
Совсем я не имею,
Что песнь моя несносна. —
Вздохнув, молчать я должен².

В 1787 г. Карамзин опубликовал в «Детском чтении» прозаический перевод поэмы Томсона (ч. 10—12) и, видимо, собирался перевести «Времена года» полностью в стихах. Послание к А. А. Петрову можно рассматривать как отказ от этого замысла.

Жанр поэмы в принципе казался молодому Карамзину архаическим: переход в поэзии к элегической медитации, балладе, короткому лирическому отрывку, в прозе — к опытам бессюжетно-лирического повествования или, напротив, к острой сюжетности, отступающей, однако, на второй план перед тонкостью психологического рисунка, — все это характеризовало Карамзина как принципиального экспериментатора. Описательная поэма как жанр, в достаточной мере традиционный, его не интересовала. Однако отход от нее не означал принципиальной дискредитации, и имя Томсона, равно как и его поэма, продолжают с уважением упоминаться Карамзиным и в дальнейшем.

Жанровые эксперименты Карамзина проложили путь Жуковскому, романтический субъективизм которого с наибольшей адекватностью выражал себя в лирическом отрывке или в «игровой» балладе, балансирующей на грани поэтики ужаса и романтической иронии. Повествовательные жанры в принципе противоречат поэтике молодого Жуковского.

Логика литературного развития учеников Карамзина превращала малые жанры в центр их художественных поисков. Именно легкой поэзии приписывалась главная роль в развитии языка, что воспринималось как высокая цивилизаторская миссия, в сближении литературы и общества, в создании средств для утонченного психологического анализа. Батюшков был верным

¹ В «Детском чтении» за 1789 г. (Ч. 18. С. 151) Карамзин опубликовал свой перевод заключительной части поэмы Томсона «Времена года».

² Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 69.

карамзинистом, когда летом 1816 г. при избрании его в члены Общества любителей российской словесности при Московском императорском университете произнес «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Говоря о поэзии, писанной «в легком роде», Батюшков утверждал, что «сей род Словесности беспрестанно напоминает об обществе; он образован из его явлений, странностей, предрассудков, и должен быть ясным и верным его зеркалом». Именно с ним связывает Батюшков «будущее богатство языка, столь тесно сопряженное с образованностию гражданскою, с просвещением, и следственно — с благоденствием страны, славнейшей и обширнейшей в мире»¹.

Однако логика развития карамзинизма лишь частично совпадала с путями общего литературного движения: требование эпического повествования, больших жанров связалось после наполеоновских войн с вопросами народности и национального престижа. Хотя шишковисты стремились монополизировать это требование, оно имело гораздо более широкий, общелитературный, характер: на него чутко откликнулся Н. М. Карамзин как автор «Истории государства Российского», Н. И. Гнедич как переводчик «Илиады», В. Т. Нарезный «Славенскими вечерами». Задача создания поэмы возникает как насущное требование литературной жизни перед Жуковским и Батюшковым и включается в программу «Арзамаса»².

Почти одновременно с выступлением Батюшкова в Москве произошло другое литературное событие — выход в свет русского перевода поэмы Ж. Делиля «Сады». Переводчиком был Александр Федорович Воейков³.

Почему это событие представляет собой определенную веху в истории русской литературы начала XIX в., мы сможем понять, только обратившись к контексту событий той поры. Поэма Делиля не была ни литературной новинкой, ни значительным явлением в мировой литературе. Русский перевод ее тоже уже имелся⁴. Казалось бы, издание Воейкова могло потонуть в потоке рутинной переводческой продукции тех лет. Случилось иначе.

Вскоре после окончания Отечественной войны 1812 г. вновь приобрел актуальность вопрос о русском гекзаметре. Поставленный в XVIII в. Тредиаковским и Радищевым вопрос о русском гекзаметре разрабатывался в начале XIX в. А. Ф. Мерзляковым и Я. А. Галинковским. Однако только в середине 1810-х гг. он приобрел характер животрепещущей проблемы. В 1813 г. С. С. Уваров выступил на страницах «Чтения в Беседе любителей русского слова» с программным рассуждением в защиту гекзаметра. Инициатива эта

¹ Батюшков К. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. 1: Проза. С. 1 и 11.

² См.: Ветшева Н. Ж. Жанр поэмы в эстетике и творчестве арзамасцев. [Автореферат]. Томск, 1984 (здесь же приведена библиография работ автора).

³ Н. Б. Реморова в работе «К истории перевода А. Ф. Воейковым поэмы Ж. Делиля „Сады“ (по материалам библиотеки В. А. Жуковского)», подготовленной ею для «Памятников культуры», на основании записей Воейкова на полях французского экземпляра поэмы Делиля, с которым он работал как переводчик, установила, что перевод был закончен 28 июня 1815 г. Выход книги в свет тот же автор датирует по рукописной дате на экземпляре, подаренном переводчиком жене, как «не позднее ноября 1816 г.». Н. Б. Реморова не учла другую дату — цензурное разрешение, подписанное Тимковским 10 января 1816 г.

⁴ В 1814 г. вышел в Харькове перевод А. Палицына.

была поддержана Гнедичем и Воейковым. В послании Уварову Воейков писал:

Тщетно полезный муж Гредьяковский желал в Телемахе
Истинный путь проложить российской эпической музе:
Многоученный, он не имел дарований и вкуса,
Нужных вводителю новой системы и новых законов.
И Ломоносова гений, увенчанный лавром победы,
Ямб освятил и заставил признать эпическим метром.
И Херасков повлекся за ним — слепой подражатель.
И отважный Петров не посмел изобрести в Энеиде
Нового, больше поэме приличного стопосложения!
И стихотворец, рожденный с талантом, Костров в Илиаде
Ямб утомительный выбрал своим стихотворным размером!
Сам подражатель Кострова, Гнедич уж несколько песен
Переложил шестистопными русскими ямбами с рифмой.
И восхищенный Вергилием и ослепленный Делилем,
Юноша дерзкий, я перевел половину Георгик,
Мысля, что рифмой и новым и лучшим размером украсит
Песни Вергилия, коим в сладости нету подобных.

Честь и слава тебе, Уваров, славный питомец
Эллинских муз и германских! Ты, испытательно вникнув
В стопосложение греков, римлян, славян и германцев,
Первый ясно увидел несовершенство, и вместе
Способ исправить наш героический стих...¹

Таким образом, сам Воейков связывал свой перевод «Садов» Делиля и опыты в создании русского гекзаметра как разные попытки решить единую задачу — проложить путь повествовательной поэзии.

При этом Воейков не скрывал, что некоторым просвещенным ценителям поэзии переход от александрийского стиха к гекзаметру представляется заблуждением. Его не удивляет, что

...есть на святой Руси странные люди.
Люди, которых упрямство ничем не преклонное губит.

Люди эти

Мыслят, что всякая новость в правлении, в науках, в искусствах
Гибель и веры и нравов и царства ведет за собою.

Этот намек легко расшифровывается: речь, конечно, идет о Шишкове и его последователях. Сложнее расшифровать последующие стихи:

Но признаюсь пред тобой, с удивлением слышу, что те же
Наши великой ученостью в свете славные люди,

¹ Поэты 1790—1810-х гг. С. 282—283.

Те просвещенные наши большие бояра, которым
Прежде читал я старый свой перевод из Георгик,
С жаром которые выше Делилева труд мой ценили,
Ныне, когда им новый читаю, жалеют об рифмах¹.

Кто же этот «просвещенный боярин»? Можно предположить, что речь идет об И. И. Дмитриеве.

Роль Дмитриева в литературном процессе 1810-х гг. еще мало изучена. Между тем, когда Карамзин сделался историографом и демонстративно отошел от животрепещущей литературной жизни, карамзинисты остались без авторитетного лидера, который своим общественным и культурным весом был бы сопоставим с Державиным и Шишковым. В 1810-е гг. Дмитриев заметно претендовал на место литературного арбитра и главы не только карамзинистов, но и всей русской литературы. Отойдя от активного творчества, он занял место хранителя вкуса, полномочного представителя Карамзина, высшей инстанции в оценке явлений текущей литературы. Эту роль он стремился осуществлять не в форме выступлений в печати, а путем устных оценок, являющихся окончательными приговорами, популяризировать которые в печати он предоставил молодым адептам.

Несмотря на многолетнюю и искреннюю личную дружбу и высокие оценки взаимного творчества, позиции Карамзина и Дмитриева не совпадали. Карамзин до конца дней оставался экспериментатором и тем, кто *ищет*, — Дмитриев очень рано сделался тем, кто *нашел*. Его устраивала средняя, компромиссная литературная программа и спокойное лидерство. Он любил покровительствовать молодым и открывать им дорогу в литературу, но при условии, чтобы они не были слишком самостоятельными и не нарушали его сложившихся литературных вкусов. В этом отношении исключительно показательна история его протезирования С. Е. Раичу². Карамзинисты охотно поддерживали миф о Дмитриеве как литературном патриархе. Самая его поэтическая бесплодность преподносилась как некое высшее молчание, приличествующее хранителю литературного Грааля. Воейков в Парнасском адрес-календаре писал: «И. И. Дмитриев, действительный поэт 1-го класса. По прошению уволен от поэзии в царство дружбы и славы, с ношением лаврового венка»³. Показательно, что имя Дмитриева стоит в списке Воейкова первым из всех русских литераторов (Карамзин не включен вообще, поскольку упоминать его в шуточном произведении, даже в похвальном контексте, не надлежало; одновременно сказалось и льстиво-подобострастное отношение Воейкова в этот период к Дмитриеву). В произведениях карамзинистов этих лет Дмитриев даже несколько заслоняет Карамзина: именно он противопос-

¹ Поэты 1790—1810-х гг. С. 284.

² История отношений Дмитриева и Раича освещена в статье В. Э. Вацура «Литературная школа Лермонтова» (Лермонтовский сборник, Л., 1985. С. 50—52). Яркую рисующую литературную политику Дмитриева переписка его с Шишковым (по поводу возможности академической премии для Раича) опубликована в кн.: Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. М., 1868. С. 1—21; *Дмитриев И. И.* Соч.: В 2 т. / Ред. и примеч. А. А. Флоридова. СПб., 1893. Т. 2. С. 275—280.

³ Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959. С. 597.

тавляется «беседчику» Державину как равновеликая величина, что, конечно, было смещением всех исторических масштабов. Пушкин-лицеист дает такую последовательность имен первых русских поэтов:

...Дмитриев, Державин, Ломоносов,
Певцы бессмертные, и честь, и слава россов (I, 26).

Дмитриев стоит первым, Державин — вторым, а Ломоносов — лишь третьим! В не предназначенной к печати поэме «Гень Фонвизина» Пушкин высказался о Державине определеннее:

...он вечно будет славен,
Но, ах, почто так долго жить? (I, 163)

В стенах «Арзамаса» ту же мысль и с той же степенью бестактности высказал Дашков (Чу): «Зачем Державин еще пишет, а Дмитриев перестал писать?»¹ Дмитриева же Блудов именует «законодателем хорошего вкуса и слога»². Батюшков называет библиотеку Дмитриева «храмом вкуса»³. Вяземский, когда А. И. Тургенев прислал его стихи для оценки Дмитриеву, писал: «Теперь они в суде последней инстанции»⁴.

Какова же была позиция Дмитриева в эти годы, в чем состоял его вкус, который Вяземский называл «Писанием моего закона»?⁵

Позиция Дмитриева была принципиально-эклeктичной, это была позиция «классика романтиков» и «архаиста новаторов». Отмеченное чертой подлинной оригинальности казалось ему безвкусицей. От стихов он требовал чистоты слога и ясности смысла. Романтический метафоризм его коробил. Поразительно, но вполне закономерно его признание в письме Шишкову, жаловавшемуся на порчу языка: «Весьма справедливо ваше негодование на новизны, вводимые новейшими нашими поэтами. Я и сам не могу спокойно встречать в их (исключая одного Батюшкова) даже высокой поэзии такие слова, которые мы в детстве слышали от старух или сказывальщиков. *Вот, чу, приют, теплится, юркнул*, и проч., стали любимыми словами наших словесников. Поэты-гении заразили даже смиренных прозаистов...»⁶

Слова эти, возможно, в первую очередь направленные по адресу Пушкина как автора «Руслана и Людмилы», одновременно, бесспорно, задевали и Жуковского. Противопоставление Жуковского Батюшкову показательно.

В жанровом отношении требование «новой поэмы» Дмитриев воспринимал в духе установок своей юности как ориентацию на поэму-сказку и описательно-дидактическую поэзию в духе Томсона, Э. Клейста, Сен-Ламбера и Делиля. Нетрудно заметить, что это та самая программа, которую Воейков предлагал Жуковскому и которой следовал сам, переводя «Сады» Делиля.

¹ «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 321.

² Письма разных лиц к И. И. Дмитриеву. С. 68.

³ Там же. С. 51.

⁴ Там же. С. 101.

⁵ Там же. С. 106.

⁶ Дмитриев И. И. Соч. Т. 2. С. 277.

Роль Дмитриева как главы литературной школы карамзинистов могла быть только временной и даже, более того, кратковременной. С приходом Пушкина и развертыванием полемики вокруг романтизма он с неизбежностью должен был быть отодвинут на почетное, но чисто страдательное место уважаемого портрета в картинной галерее предков «новой поэзии». Даже Жуковскому его программа была глубоко чужда. Однако союз Дмитриева и Воейкова имел более глубокие корни.

Воейков, конечно, не был той карикатурной фигурой, которую рисует в своих мемуарах Н. И. Греч и которая, с его легкой руки, сделалась достоянием большинства историко-литературных характеристик. Описание его некрасивого поведения во взаимоотношениях с Жуковским также слишком часто заменяет анализ его литературной позиции и места в истории русской поэзии. Да и личность Воейкова была не такой простой. Наиболее объективный портрет Воейкова оставил в своих мемуарах злоязычный, но умный и не имевший личных конфликтов с переводчиком «Садов» Ф. Ф. Вигель: «Он был мужиковат, аляповат, неблагороден <...> Да какое неуклюжество не простил бы я, кажется, за ум: а в нем было его очень много. В душе его не было ничего поэтического, и стихи, столь отчетливо, столь правильно им написанные, не произвели никакого впечатления, не оставили никакой памяти даже в литературном мире. Лучшее произведение его был перевод Делилевых „Садов“. Как сатирик он имел истинный талант; все еще знают его „Дом сумасшедших“, в который поместил он и друзей и недругов: над первыми смеялся очень забавно, последних казнил без пощады. Он был вольнопрактикующий литератор, не принадлежал ни к какой партии, ни к какому разряду»¹.

«Вольнопрактикующий литератор», вне партий и разрядов — характеристика очень меткая. Но к ней надо добавить, что одновременно Воейков был артистом интриги и мастером групповщины. Стоя вне разрядов из-за равнодушия к принципам, которые он менял с поразительной легкостью, он тем более дорожил связями личными, которые умел завязывать и искусно использовать.

В литературном мире Воейков появился на рубеже XVIII и XIX вв., когда, выйдя в отставку, он переехал из Петербурга в Москву и вошел в Дружеское литературное общество — молодой кружок литературных энтузиастов. «Корифеи» общества — Андрей Иванович Тургенев и Алексей Федорович Мерзляков — были настроены бунтарски не только в литературном отношении. Идеи патриотического свободолюбия, героического самопожертвования в борьбе с тиранами бродили в их юных головах. Они ненавидели рабство и преклонялись перед молодым Шиллером. Среди членов общества были Андрей Кайсаров, Жуковский и Александр Тургенев, еще совсем мальчик. Воейков вошел в общество, и это надолго определило его дружеский и литературный круг.

В Дружеском литературном обществе Воейков сразу же привлек внимание умом и смелостью языка: его тираноубийственные речи звучали совсем не абстрактно в дни убийства Павла I. Он был широко, хотя и не систематически,

¹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 2. С. 102—103.

образован. В отличие от других членов общества, французская литература интересовала его больше, чем немецкая и английская, а политика — больше, чем поэзия. В его полуразвалившемся доме на Девичьем поле в Москве происходили основные сборы общества. Здесь гремели смелые речи.

Сильной стороной Воейкова был едкий, критический ум, так восхитивший однажды Вяземского, когда тот в 1818 г., по пути в Варшаву, заехал в Дерпт, где Воейков был профессором. Оружием Воейкова была холодная издевка. Он был опасным литературным противником, а в доверительном разговоре позволял себе и смелые политические суждения. Иллюзий у него не было никаких. Слабой стороной его было полное отсутствие положительных воззрений. Беспринципность и цинизм были его принципами, и он, не стесняясь, выставлял их напоказ.

Очень показателен его разговор с Мерзляковым, сохраненный мемуарами Жихарева: «На этих днях, после разгульного обеда у А. Ф. Воейкова, Мерзляков <...> спросил у него: „Да знаешь ли сам ты, что составляет настоящую силу красноречия?“ Воейков захохотал. „Это знает всякий школьник, Алексей Федорович: ум, логика, познание, дар слова, звучный и приятный орган и ясное произношение составляют оратора“. — „Не на вопрос ответ, Александр Федорович. Я спросил, что составляет *настоящую* силу красноречия?“ — „Да что ж другое может составлять его, как не те качества, которые я уже назвал?“ — „Эх, любезный! да разве простой мужик имеет какое-нибудь понятие о логике? разве он учился чему-нибудь? разве произношение его ясно и правильно? А между тем мы видим часто очень красноречивых людей из простонародья. Нет, Александр Федорович, действительная сила красноречия заключается единственно в собственном неколебимом убеждении того, в чем других убедить желаешь. Не знай ничего, имей какой хочешь орган и выговор, но будь проникнут своим предметом, и тогда будешь иметь успех, иначе со всеми твоими качествами ты останешься только простым школьным ритором“»¹.

У Воейкова не было собственных убеждений, и поэтому все его произведения отдают холодной риторикой. Но не имея убеждений, он имел страсти: его снедало честолюбие, терзала зависть, он жаждал власти и признания в том кругу, в котором обращался. К деньгам он тоже не был безразличен. Все это заставляло его искать сильных и выгодных покровителей, встав под знамя которых, он мог бы стать литературным ландскнехтом. В 1810-е гг. таким был Дмитриев, умеренная и по существу антиромантическая позиция которого была Воейкову близка. Оба они были воспитаны во французской школе и косо смотрели на романтическую моду, на немецкую и английскую литературу; обоим «разумный» XVIII в. говорил больше, чем «варварское» средневековье, оба втайне недоброжелательствовали Жуковскому.

Литературные друзья отнеслись скептически к эпическим замыслам Воейкова: «Метишь в Херасковы, любезный! — сказал Мерзляков, — лучше напиши хорошую песню: скорее доплетешься до бессмертия <...> Ты человек умный и должен знать, что <...> страсть к необдуманному колоссальным

¹ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 252.

предприятиям — резкий признак мелкой души»¹. Зато такая установка, видимо, вполне импонировала Дмитриеву, поскольку только масштабные произведения могли превратить его «школу» в реальность. Показательно, что другой адепт Дмитриева — С. Е. Раич — по сути повторяет многое в позиции Воейкова периода «Садов» и «Георгик» (вспомним, что переход Воейкова в последнем случае на гекзаметры был осужден Дмитриевым, и, вероятно, это оказало влияние на то покровительство, которое Дмитриев оказал переводу «Георгик» Раича). Уместно привести точную характеристику позиции Раича, данную в цитированной уже статье В. Э. Вацура: «Раич вспоминал, что взялся за перевод («Георгик» *Виргилия*. — *Ю. Л.*) после очередного спора с Динокуром, преподававшим Тютчеву французскую словесность; Динокур восхищался переводом Делиля («Георгик». — *Ю. Л.*) и утверждал, что „Георгики“ не могут быть переданы по-русски за недостатком „так называемого среднего дидактического языка“. Перевод Раича, поддержанный Мерзляковым² и Дмитриевым, и был поисками „среднего дидактического языка“ описательной и буколической поэзии, — и очень показательно, что в ближайшие же годы возникает устойчивая ассоциация между Раичем и Делилем (то есть, конечно, и его русским переводчиком Воейковым. — *Ю. Л.*). В 1822 г. Погодин записывает в дневнике: „Тютчев <...> говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова *Виргилиевы* еклоги. У Раича все стихи до одного скроены по одной мерке. Ему переводить должно не *Виргилия*, а *Делиля*“. Спор особенно выразителен, если иметь в виду, что Мерзляков в эти годы намеренно архаизирует свои переводы из древних, стремясь достигнуть ощущения древнего текста. Раича соотносят не с архаистами, а с мастерами „среднего дидактического слога“, такими, как Делиль во Франции и Дмитриев в России. И. И. Дмитриев и стал литературным советчиком Раича...»³

Создание Воейковым описательной поэмы «средним дидактическим слогом» естественно противопоставляло его перевод опытам описательной поэмы с архаической языковой ориентацией. А это вполне закономерно приводило к сопоставлению воейковских «Садов» и «Тавриды» Боброва. В конечном счете это была антитеза ориентации на Юнга и порожденную им традицию, с одной стороны, и Томсона и его подражателей — с другой. Хотя обе тенденции вписывались в предромантическое движение, на русской почве они получали весьма далекие интерпретации. Сложную и исключительно богатую поэму Боброва, представляющую собой одно из высших достижений русского предромантизма и заметное явление в истории русской поэзии в целом, конечно, нельзя свести только к проблеме русского юнгианства. Для нас сейчас важно одно: описательная поэма Боброва рисует трагический мир, находящийся в состоянии мучительной динамики, постоянного самоотрицания и дисгармонии. Мир Делиля — Воейкова создает гармонический, законченный, завершённый и поэтому статический образ природы. Бобров создает

¹ Жихарев С. П. Записки современника. С. 252.

² Мерзляков в 1820-е гг. переменял отношение к эпической поэзии и сам трудился над переводом «Освобожденного Иерусалима» Тассо (опубликован в 1828 г.). Интерес к античной и итальянской поэзии сближал его с Раичем.

³ Вацура В. Э. Литературная школа Лермонтова. С. 51.

трагедию, Воейков — утопию. Язык Боброва совсем не выдержанно архаический, он контрастный, «высоко-низкий» (карамзинистам это кажется безвкусицей), язык Воейкова дает выдержанную среднюю норму карамзинского стиля, он ровен и... бесцветен.

Однако контрастная противопоставленность двух поэм не может заслонить и их общих черт: обе они пейзажно-описательны, в обеих макрокосм пейзажа метафорически связан с микрокосмом человеческой личности и человеческого общества. И именно эта личность Человека, а не авторская индивидуальность выступает как носитель точки зрения текста. Наконец, обе поэмы находятся под сильным влиянием научной поэзии с ее особым тяготением к терминологии и изложению теорий, классификаций. Однако ученая поэзия Боброва напоминает научные оды и послания Ломоносова, а Воейкова — салонную астрономию Фонтенеля с его ориентацией на дамский вкус. Это не мешало Воейкову весьма тщательно прорабатывать ботаническую терминологию и следить за научной точностью своего языка. Наклонность к научности, использованию в поэзии ботаники, географии, минералогии и других естественных наук, а также этнографии, исторических экскурсов сделалась характерной чертой всей описательной поэзии, признаком жанра. Например, Жуковский, готовясь к написанию поэмы «Весна» (как сам он указывал, он ориентировался при этом на Эвальда Клейста, Томсона и Сен-Ламбера), составил себе такой обширный список книг по ботанике, метеорологии, зоологии и антропологии, как будто готовился писать не поэму, а ученую диссертацию. Влияние этого аспекта описательной поэмы чувствуется в поэмах русского романтизма, например в «Войнаровском», и поэмах Пушкина.

Установка на средний слог, подчеркнутая в самом начале перевода Воейкова, была свойственна самому жанру, компромиссному по своей природе. Не случайно еще Буало, говоря о природе описания, употребил столь милое в дальнейшем Карамзину и столь же ненавистное Шишкову слово «элегантность»:

Soyes vif et pressé dans vos Narrations
Soyes riche et pompeux dans vos Descriptions.
C'est là qu'il faut des Vers étaler l'élegance¹.

Слово «элегантность» сделалось своего рода индикатором, разделившим сторонников «нового» и «старого» слога². Но дело не только в слове. Не случайно сторонники Шишкова, переводя Буало, тщательно заменяли само понятие. Ср. в переводе Анны Буниной:

Будь жив и быстр, когда предпринял ты рассказ;
Богат и роскошен, коль пишешь что для глаз,
Вот случай показать красу стихов созвучных!³

¹ *Boileau N.* Les oeuvres. Paris, 1740. Т. 1. Р. 298.

² Подробнее об этом см.: *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX в.: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. [М.], 1985. С. 53—54.

³ *Бунина А.* Собр. стихов. СПб., 1821. Ч. 2. С. 125.

Изгонялся тот оттенок изящества и простоты одновременно, дамского вкуса и светскости, который был так важен для карамзинистов. Жанру и стилю, по мнению Воейкова, должен был соответствовать язык, главным признаком которого было *отсутствие резких признаков*, изящная пресность, отсутствие крайностей и контрастов. Так, с одной стороны, хотя Воейков и не всегда употреблял ненавистную Шишкову букву *ѳ*, рифмы его ясно свидетельствуют, что он не чуждался проклятой адмиралом «простонародной» йотации. Рифма типа «вод — идѳт» об этом ясно свидетельствует. Напомним, как нервно реагировал Шишков в письмах Дмитриеву на соответствующее произношение по поводу перевода Раичем «Георгик» Виргилия (Шишков ненавидел «новомодную» букву *ѳ* и везде писал *іѳ*): «Можно ли не сожалеть, встречая так часто сие *іѳ*, толь несовместимое с важностию и чистотою нашего языка? <...> простонародное произношение *стезѳй* так мне кажется нехорошо, как бы кто в бархатном кафтане был и в лаптях»¹. Но одновременно мы встречаем у Воейкова в «Садах» и рифму «утесы — завѳсы». Но именно смешение раздражало Шишкова, писавшего также: «Везде *іѳ*! Одно что-нибудь: или по-книжному писать, или по-разговорному. В первом случае давно известно *іѳ*, но всегда изгоняемое из чистоты языка никогда не писалось; во втором как бы вновь выдуманное и премудрым изобретением превращенное в *ѳ*, вводится в употребление; но зачем же оставляется старое произношение?»²

Однако, противостоя литературной языковой позиции шишковистов, перевод Воейкова весьма отличался от установок как самого Карамзина, так и его молодых поклонников типа Жуковского. Лозунгом Карамзина была смелость и поэтический эксперимент, лозунгом Воейкова — гладкость и новаторство, уже ставшее рутиной. Это ясно видно из сопоставления одного и того же отрывка «Садов» в переводе Карамзина (помещенном в «Письмах русского путешественника» и Воейкову известном) и Воейкова.

У Карамзина:

Ктожъ милых не терял? Оставь холодный свет,
И горсть разделяй с унылыми древами,
С кристаллом томных вод и с нежными цветами;
Чувствительный во всем себе друзей найдет.
Там урну хладную с любовью осеняют
Тополь высокій, бледный тис,
И ты, друг мертвых, кипарис!
Печальныя сердца твою приятность знают,
Любовник нежный мирты рвет,
Для славы гордый лавр растет;
Но ты милее тем, которые стенают
Над прахом щастья и друзей!³

¹ Письма разных лиц к И. И. Дмитриеву. С. 10.

² Там же. С. 9.

³ Цит. по: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 303.

У Воейкова:

И кто не испытал в сей жизни огорчений?
 Кто слез не проливал над прахом дорогим?
 Передавай печаль лесам, цветам своим!
 Чувствительный во всем себе друзей находит;
 Он горесть разделить с деревьями приходит:
 Уже над мирною гробницей обиялись
 Задумчивая ель, унылый, нежный тис,
 И ты, почивших друг, о кипарис печальный!
 Ты, охраняющий в могиле пепел хладный,
 Ты ближний нам, родной: любовник мирты рвет,
 Для победителей зеленый лавр растет;
 Им славу и любовь охотно уступаешь
 И сам в печалях нам и горе сострадаешь.

У Карамзина:

Там все велико, все прелестно,
 Искусство славно и чудесно;
 Там истинный Армии сад,
 Или великого Героя
 Достойный мирный вертоград,
 Где он в объятиях покоя
 Еще желает *побеждать*
 Натуру смелыми трудами
 И каждый шаг свой означать
 Могуществом и чудесами,
 Едва понятными уму.
 <...>
 Там, в тихой мрачности лесов,
 Везде встречаются Сильваны,
 Подруги скромныя Дианы.
 Там каждый мрамор — бог, лесочик всякой — храм¹.
 Герой, известный всем странам,
 На лаврах славы отдыхая,
 И будто весь Олимп сзывая
 К себе на велелепный пир,²
 С богами торжествует мир².

У Воейкова:

Там смелость с пышностью Искусств соединены,
 В обворожении все представляют нам;
 Великолепные сады Альцины там,
 Или Армиины чертог и вертограды,
 Обитель роскоши, и неги, и прохлады.
 Нет, это не мечта! Зрим въяве пред собой

¹ Я удержал в этом славном стихе меру оригинала. (Примеч. Карамзина)

² Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 304.

Тот замок, те сады, в которых царь-герой,
 Ни с кем и в отдыхе деятельном несходный,
 Всегда возвышенный, повсюду благородный,
 Пылает страстию препятства побеждать,
 И чудесами трон блестящий окружать.

<...>

Я углубляюся лесов дремучих в сень,
 Встречаю в чаше дров то Фавна, то Сильвана;
 Венера милая и скромная Диана
 Присутствием дают жизнь новую лесам:
 Здесь каждый мрамор — бог; лесочик каждый — храм
 Здесь Людвиг отдыхал от битв, побед гремящих,
 И мнилось, весь Олимп на пиршествах блестящих
 Роскошно угощал: вот торжество Искусств!

Карамзин экспериментирует в области метрики и интонационного разнообразия, причем эксперименты его имеют четкую направленность — придать текстам Делиля характер элегических монологов или лирических отрывков. Поэтому двух-трех фрагментов ему было достаточно — переводить *всю* поэму не пришло бы ему и в голову. Его установка (до «Истории государства Российского») — движение от эпического повествования к лирическому отрывку.

Воейков переводит Делиля после, с одной стороны, Палицына, с другой — Карамзина. Полемичность по отношению к палицынскому переводу, ориентированному на принципы «архаистов», очевидна. Более примечательна скрытая, но очевидная полемика с Карамзиным. Воейков явно учитывает карамзинские фрагменты, сохраняя из них отдельные стихи. Но он «переписывает» Карамзина, превращая лирические отрывки в мерное и монотонное эпическое повествование. И это не случайно. В стихах:

Кладбище пред тобой! Во мраке сосн сгущенных
 Спят праотцы селян в гробах уединенных... —

Воейков так же «переписывает» «Сельское кладбище» Жуковского:

Там праотцы села, в безмолвии унылом,
 Почивши навсегда глубоким сном, лежат...

Как переводчик «Садов», Воейков пытался стать практическим истолкователем литературной программы Дмитриева 1810-х гг. Различие между путями Дмитриева и Карамзина как поэтов было очевидно Пушкину, полемически писавшему Вяземскому, что Дмитриев «стократ ниже стихотворца Карамзина» (XIII, 381). Дмитриев и Воейков устойчиво связывались в сознании Пушкина (см.: XIII, 96). В период, когда задача овладения жанром поэмы и эпическим повествованием в стихах встала перед Жуковским и арзамасцами, путь, который указывали Дмитриев — Воейков, не мог не привлечь внимания. Написанная легко (Воейков хорошо владел техникой стиха, умел строить запоминающийся афористический стих), поэма не могла не привлечь внима-

ния: фактически это был первый опыт завершенной поэмы, вышедший из лагеря карамзинистов. Уже это могло обеспечить ей успех. Куда же направлял русскую поэзию Воейков? Под влиянием Карамзина — пламенного поклонника английской и немецкой поэзии, холодно относившегося к поэзии французской (которую он знал превосходно) — и Жуковского, элегии и баллады которого также были ориентированы в сторону англо-немецкого предромантизма, в русской поэзии наметился перелом. Пушкин писал Гнедичу: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии робкой и жеманной. Тогда некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев — со своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве» (XIII, 40). Пушкин очень точно указал на принципиальную ориентацию Дмитриева на измельчавшую традицию второстепенных французских литераторов XVIII в. И Дмитриев, и Воейков были культурно связаны с традициями французской поэзии. В этом отношении выбор Делиля, которого Пушкин презрительно назвал «парнасский муравей» (V, 377), а не Томсона или Э. Клейста, не случаен¹.

Пушкинское противостояние лагерю Дмитриева — Воейкова имело свою историю. В начале века сложилось характерное географическое распределение литературных лагерей. Вопреки последующей традиции, Петербург был центром «славянофилов»: здесь проживали Шишков, Державин, Крылов, Ширинский-Шихматов, здесь собиралась «Беседа любителей русского слова». Москва была признанной метрополией карамзинистов, и даже Сергей Глинка проповедовал древнерусские добродетели на страницах «Русского вестника» типичным языком ученика и поклонника Карамзина². Однако во второй половине 1810-х гг. на московском парнасе господствовало междуцарствие: Карамзин от литературы отошел и к тому же после пожара Москвы ждал лишь возвращения царя из-за границы, чтобы отправиться в Петербург и там печатать первые восемь томов своей истории. Макаров давно скончался, умер подававший надежды Буринский, молодые карамзинисты один за другим перебирались в Петербург, быстро устраиваясь на различные сулящие продвижение службы, Мерзляков тихо спивался в Московском университете. В этих условиях вышедший в отставку Дмитриев перебрался в Москву и проявил явное стремление к роли литературного патриарха. Воейков, всегда готовый сделаться клеветом литературного патрона, из покровительства которого

¹ Воейков был хорошо образован и прекрасно знал французскую литературу. Так, Воейкову приписывалось выражение «знаменитые друзья», ставшее наряду с «литературной аристократией» объектом ожесточенных нападок Булгарина и Полевого (см.: Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х гг. [Л.], 1934. С. 153—154). Между тем «illustres amis» — это название группировавшегося вокруг Бельевра кружка (Годо, Жиль Буало и другие) — поэтов, враждебных Мазарини и связанных с Фрондой (см.: *Antonie A. La genèse des «Précieuses ridicules»* // *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*. 1939. Janvier-mars. Fasc. 25. P. 41). Употребляя это выражение, Воейков сравнивал себя с известным поэтом-фрондером XVII в.

² См.: *Киселева Л. Н. К языковой позиции «старших архаистов»* (С. Н. Глинка, Е. И. Станевич) // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. 1983. Вып. 620.

можно было бы гласно извлекать выгоды и над которым можно было бы негласно зло подсмеиваться в устных эпиграммах, выразил полную готовность носить щит Дмитриева.

Выбор в этих условиях «Садов» Делиля для перевода имел не случайное, а глубоко программное значение. В культуре предромантизма всякое природописание приобретало общеполитический характер. Особенно это относится к одному из древнейших образцов культуры — саду¹.

После Мильтона утвердилось представление о дикой природе как наследнице эдемского сада, сотворенного рукой Господа. Оно вписалось в руссоистскую антитезу Природа — Культура как противопоставление божьего сада человеческому. Когда Мцыри бежал в непроходимые заросли девственного леса, он воскликнул:

Кругом меня цвел божий сад...²

Позиция Делиля, оттенки которой тонко улавливались и его московским (а потом — дерптским) переводчиком, и его русскими читателями, была позицией умеренного просветителя, чуждого руссоистских «крайностей». Не случайно Карамзин видел его портрет в фернейской обители Вольтера. В центре внимания Делиля сад — образ вселенной, не порывающий с Природой, но умело усовершенствующий ее плодами цивилизации и труда человека. Как и Вольтер и энциклопедисты, Делиль считает, что искусство человека продолжает божественный акт творения. Мысль эта была близка поэтам московской школы. Полнее всего ее выразил ученик Раича³ Тютчев:

Тебе, Колумб, тебе венец!
Чертеж земной ты выполнивший смело
И довершивший наконец
*Мироздания неконченное дело!*⁴

Однако, миря Природу и Культуру, Делиль последовательно проводил и другую, дорогую для Вольтера мысль: связь прогресса и неравенства. Разнообразие способностей и качеств лежит в основе природы. Параллелизм между тремя мифологемами: *сад — человеческое тело — общество* позволяет Делилю утвердить мысль об обществе как органическом единстве неравных членов. Эклектически используя эстетические идеи Дидро о связи прекрасного и разнообразного, Делиль скрыто полемизирует с эгалитаризмом Руссо и его утверждением о равенстве как законе Природы.

¹ См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982; Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—145: К мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М., 1983; Гоноров В. Н. Пространство и текст // Там же (особенно см. корректурное дополнение: С. 297—298).

² Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 157.

³ О связи Раича и Дмитриева см. цитированную выше статью В. Э. Вацура.

⁴ Цит. по раннему автографу (курсив мой. — Ю. Л.), в дальнейшем Тютчев сгладил эти программные строки (см.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 79 и 266).

Взгляды эти близки Воейкову и всему кругу группировавшихся вокруг Дмитриева литераторов. Не случайно и Воейков, и Раич выступают как переводчики «Георгик» Вергилия. Вполне закономерно и «вольтерьянство» Воейкова при его холодном отношении как к Руссо, так и к английскому предромантизму.

Позиция Воейкова, идейно связанного с прогрессизмом умеренного просветительства и биографически чуждого петербургской культуре, проявилась в стихах, посвященных русским садам. Восторженный отзыв о Петре I прямо отождествляет идеи «сада» и «цивилизации»:

Россию превратил в великолепный сад...

Однако Царскому Селу он посвятил лишь несколько холодных стихов, выражающих скорбь по поводу разграбления, которому подверглись там сады при Павле I. Видя в царскосельских садах лишь пример исторического регресса, Воейков с гораздо большим чувством описывает дорогое москвичам Кусково. И уж совсем не скрывая приверженности групповым интересам, Воейков завершил этот экскурс восторженным описанием подмосковного Савинского И. В. Лопухина, которому посвятил вдвое (!) больше стихов, чем всем царскосельским паркам вместе.

Таков был литературный фон, на котором Пушкин создавал свою апологию екатерининских парков в «Воспоминаниях в Царском Селе». Стихотворение это во всех отношениях звучит как полемика с Воейковым. Заметная у Жуковского и Батюшкова (ср. «На развалинах замка в Швеции») и совершенно чуждая Воейкову тема поэтичности развалин перерастает у Пушкина-лицеиста в идею истории. Название «Воспоминания» в этом отношении звучит как программное. К антитезе: *красота Природы — сила Цивилизации* подключается третий смысловой центр — *величие Истории*. Сад — образ века. Царское Село — образ восемнадцатого столетия. Полемичным было и обращение не к эпической, а к лирической — одической по лексике и элегической по метрико-интонационному строю — структуре. Наконец, символично было и обращение к державинской (а не карамзинско-дмитриевской) традиции и то, что чтение стихов происходило в присутствии Державина.

В этом отношении примечательно, что процитированное нами в начале статьи обращение Воейкова к Жуковскому явно повлияло на творческие раздумья молодого Пушкина. Воейков предлагал выбор: шутивно-сказочная «древнерусская» поэма («Будь наш Виланд, Ариост, Баян») или поэма описательная. Оба эти пути привлекли внимание Пушкина. На первый призыв он ответил «Русланом и Людмилой», на второй — замыслами описательной поэмы о царскосельских садах, «Кавказом» (ранним вариантом «Кавказского пленника») и замыслом «Тавриды».

В замысле «Кавказа» связь с описательной поэмой обозначена отчетливо. И этот пласт не был стерт байронической трансформацией сюжета, который лишь наложил свой узор поверх первоначального грунта. Влияние описательной поэмы проявилось здесь, в частности, в стремлении к географической и этнографической точности, своего рода «научности» текста, которому.

видимо, предшествовали тщательные изучения. Наша привычка видеть в «Кавказском пленнике» в первую очередь романтическую поэму заставляет не замечать проступающую сквозь экзотику «местного колорита» точность описаний быта и нравов. В этой связи обычно указывают на отрывок «Но европейца всё вниманье / Народ сей чудный привлекал». В специальной литературе отмечалась и этнографическая точность описаний наряда черкесов, и близость этого описания к соответствующему месту в «Казаках» Толстого. Хочется привести еще более выразительный пример.

Слова Черкешенки:

К моей постеле одинокой
Черкес младой и черноокой
Не крался в тишине ночной... (IV, 104) —

воспринимаются читателем как дань романтизму — картина ночного свидания любовников, то есть включение европейских литературных представлений. На самом деле перед нами — след изучения Пушкиным своеобразия этнических обычаев. Пушкинская Черкешенка говорит Пленнику, что она не замужем. Как отмечал академик А. Н. Веселовский, у кавказских горцев молодой муж со своей женой «видится тайно ночью; иначе связь нарушена»¹. Стремление к точности картин ведет к совершенно определенной традиции, на которую Пушкин в известные моменты сознательно ориентировался.

Тем более поразительно, что именно из лагеря Дмитриева — Воейкова были нанесены молодому Пушкину самые чувствительные удары. Ядовитая статья Воейкова по поводу «Руслана и Людмилы» была прямо инспирирована Дмитриевым, который еще находил, что Воейков чрезмерно «расхвалил молодого Пушкина» (письмо А. И. Тургенева от 19 сентября 1820 г.). Дело в том, что именно известная близость позиций Пушкина и Дмитриева — Воейкова обнажала принципиальное их отличие: Пушкин стремился решать указанные Воейковым жанровые проблемы не на пути среднего, сглаженного стиля, а на прямо противоположной дороге — смелых стиливых контрастов, ломки литературных приличий. В этом отношении «Таврида» Боброва ему оказалась ближе «Садов» Воейкова, несмотря на общую карамзинистскую ориентацию его программы. Утверждение «среднего стиля» было для Дмитриева — Воейкова установкой на принципиальное поэтическое одногласие. Пушкин уже в раннем творчестве закладывал основы поэтической полифонии. Именно то, что Пушкин перехватил положительное начало позиции Дмитриева — Воейкова, фактически упразднило их литературное значение. Появление «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника» означало конец претензий Дмитриева объединить русскую поэзию вокруг благопристойно причесанного карамзинизма и в конечном счете конец литературного значения Дмитриева.

Попытка Воейкова определить пути развития русской поэзии была кратковременной: утверждение литературной роли Жуковского, возникновение «Арзамаса» и, в особенности, выход на литературную арену Пушкина фак-

¹ Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. Вып. 1: Поэтика сюжетов. С. 31.

тически клали конец честолюбивым замыслам Дмитриева. Характерен устойчивый антагонизм Пушкина к Дмитриеву (и полемика его по этому вопросу с Вяземским). И настойчивое противопоставление Дмитриева Карамзину-поэту, и беспрецедентный факт выступления Пушкина в 1827 г. с *печатной* пародией на «Апологи» Дмитриева (коллективный, совместно с Языковым, характер этого выступления лишь подчеркивал его программный характер) указывают на глубоко не случайный характер литературной оппозиции Пушкина вкусам и направлению Дмитриева. Тем более характерно, что, предлагая Вяземскому план объединения *всех* прогрессивных сил в литературе, Пушкин в 1824 г. из тактических соображений согласился выставить имя Дмитриева на общем знамени, но требовал (видимо, одно имя сразу же напоминало ему другое) исключить из группы Воейкова: «Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима. <...> ...Я бы согласился видеть Дмитриева в заглавии нашей кучки, а ты уступишь ли мне моего Катенина? отрекаюсь от Василья Львовича; отречешься ли от Воейкова?» (XIII, 96).

Однако литературная роль Дмитриева уже была сыграна. Воейков же к этому времени давно подготовил переход в лагерь «знаменитых друзей».

С русским переводом «Садов» Делиля связан непродолжительный, но яркий эпизод в истории поэзии начала XIX в. Без его учета многое в историческом генезисе поэм Пушкина остается непонятным, и уже это делает его достойным внимания в наших глазах.

Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов

В обширной и хорошо изученной теме «Пушкин и декабристы» есть еще недописанные страницы. К ним относится история отношений Пушкина с Орденом Русских Рыцарей. Этот сложный вопрос имеет много аспектов. Одна его сторона связана с Кишиневом, ибо, вопреки распространенному мнению, можно полагать, что в Кишиневе Пушкин столкнулся не с каким-то одним, хорошо организованным, единым декабристским обществом, а с несколькими и даже далеко не всегда взаимно скоординированными отголосками движения декабристов. Так, до сих пор остается неясным, какую декабристскую организацию представлял в Кишиневе Михаил Орлов: был ли он в эту пору связан с Орденом Русских Рыцарей, как представлял он себе отношение Ордена и одного из его руководителей, графа М. А. Мамонова, к его кишиневской деятельности. Эти и многие другие вопросы требуют специального рассмотрения. В настоящей работе мы сосредоточим внимание на относительно частной проблеме: на том впечатлении, которое произвела на Пушкина личность графа Мамонова.

Пушкин никогда не встречался с Дмитриевым-Мамоновым и, более того, видимо, не имел достаточно проверенных, точных сведений о его личности и деятельности. Казалось бы, у него были прямые пути получить на этот счет самую подробную информацию. В годы, когда интерес к Орденом Русских Рыцарей у Пушкина проявлялся особенно заметно, то есть в конце 1820-х — начале 1830-х гг., Пушкин встречался с одним из организаторов Ордена, близким сотрудником Мамонова, Михаилом Орловым. Однако эта тема, видимо, не была затронута в разговорах Пушкина с Орловым, и даже если Пушкин поднимал ее когда-либо, то совершенно очевидно, что Орлов не был склонен даже с близкими друзьями обсуждать этот вопрос. Дело в том, что положение Орлова после восстания было исключительно трудным и двусмысленным. С одной стороны, ему приходилось из тактических соображений подчеркивать, что он не был непосредственным участником заговора, что он якобы, несмотря на неоднократные приглашения членов общества,

порвал с ним и непосредственно действий, которые можно было бы трактовать как криминальные, не совершил. Поэтому он был не расположен касаться тех сторон, которые представлялись особенно преступными в глазах правительства и остались за пределами внимания следствия. С другой стороны, Орлов болезненно переживал то недоверие, которое выказывали ему его вчерашние соратники, видевшие, что один из крупных деятелей движения непонятным образом оказался подвергнутым сравнительно малым репрессиям. Это ставило Орлова в двусмысленное положение, было предметом его мучительных душевных переживаний и двусторонне обуславливало нежелание его касаться тех вопросов, которые могли показаться особенно щекотливыми. Можно, не опасаясь нарушить истину, предположить, что ни с кем, в том числе и с Пушкиным, затрагивать эту щекотливую тему в конце 1820-х — начале 1830-х гг. Орлов не был расположен.

Пушкин, вероятно, заинтересовался судьбой Мамонова, столкнувшись с многочисленными слухами, которые повторялись, особенно в Москве, еще долгие годы и носили, как правило, фольклоризированный характер¹. Но у Пушкина была возможность получить, и в достаточной мере, полную информацию из близкого источника — князя П. А. Вяземского.

Отношение Вяземского к Мамонову было специфическим. С одной стороны, Вяземский, казалось, был очень осведомлен. Имение Вяземского находилось в близком соседстве с имением Мамонова — их разделяла лишь неглубокая река Вязьма, и земли соприкасались. Это было поместье, где Мамонов строил свою крепость и где в строгой изоляции, под величайшим секретом совершалась мамоновская деятельность по несколько фантастическому плану создания в центре России опорного военного пункта для будущего революционного действия. Мамонов как близкий сосед и как источник многочисленных фантастических слухов еще в первой половине 1820-х гг. вызывал любопытство Вяземского.

Мы знаем, что Вяземский делал попытки лично познакомиться с Мамоновым и посетить его в поместье. Известно, что обычная попытка, принятая в помещичьем кругу, — приезд соседа с дружеским визитом — натолкнулась на резкий отпор. Вяземский не был даже допущен в дом и вынужден был уехать, не встретившись с Мамоновым. Тогда он использовал окружной путь для знакомства. Он обратился к Орлову с просьбой рекомендовать его. Сама по себе ситуация своеобразная: для того чтобы познакомиться с соседом по поместью, надо получить рекомендацию от человека, живущего за сотни верст от поместья. Однако Орлов в мягкой форме отказал Вяземскому, прибегнув к тому способу, который между Орловым и Мамоновым был уже обговорен. Свое собственное посещение Мамонова Орлов скрыл следующим образом: распространил слух, что он тоже не был допущен к Мамонову, что Мамонов не видится ни с кем («Как посетить невидимого?» — писал Орлов Вяземскому) и что он, Орлов, проник к Мамонову только силой, сломав дверь. Этот конспиративный слух отсекал возможность знакомства с Мамоновым по рекомендации Орлова. Однако Вяземский продолжал интересо-

¹ См.: Дельвиг А. И. Полвека русской жизни: Воспоминания. М., 1930. Т. 1. С. 40.

ваться Мамоновым и, видимо, накопил в своей памяти много слухов. Вероятно, это и был самый первый, ближайший источник, если не считать каких-то предшествующих туманных сведений и слухов, из которого черпал Пушкин материалы о таинственном затворнике.

В отношениях Вяземского и Мамонова имел место еще один не лишенный интереса эпизод. Вяземский, собирая в Москве деньги на выкуп крепостного музыканта, обратился с соответствующей просьбой и к миллионеру Мамонову. Мамонов, однако, резко отказал, заявив, что звук каждой ноты в концерте освобожденного музыканта будет ему враждебен. Смысл этого парадоксального заявления таков: Вяземский считает возможным и желательным скорейшее проведение освобождения крестьян вне зависимости от ограничения самодержавия и организует антикрепостническую политическую акцию. Мамонов исходит из того, что освобождение крестьян до конституционного преобразования России лишит дворянскую революционность народной поддержки и безгранично усилит власть правительства. По его мнению, крестьяне должны получить свободу только из рук дворян-революционеров. Тогда политической свободе будет обеспечена народная поддержка. Сравните, казалось бы, парадоксальное, как у Мамонова, утверждение Пушкина: «...остерегайтесь уничтожать рабство, особенно в государстве деспотическом» (XII, 194, 481).

В то время, когда Пушкин заинтересовался Мамоновым, судьба последнего, уже вступившего на свой трагический путь, для незнакомого посетителя выглядела приблизительно так. Мамонов находился в своем московском дворце, но, считаясь безумцем, одновременно подвержен был не только аресту, но и очень строгой изоляции. Свиданий с ним практически не имел никто, кроме группы надзирателей, специально подобранных докторов, а также доверенных политической полиции и мальчика-безумца, которого Мамонов воспитывал, держал при себе, любил и который был единственным существом, коему Мамонов доверял.

Вероятным откликом Пушкина на слухи о судьбе Дмитриева-Мамонова является загадочное стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...».

Стихотворение это, впервые опубликованное в девятом томе посмертного издания (1842), условно датируется 1833 г. Датировка принадлежит П. В. Анненкову¹ и основывается на содержании. Можно предположить, что тема сумасшествия и противопоставление романтического безумия трагической реальности навеяны не только мыслями о Батюшкове, тем более что реалии стихотворения не напоминают условий, в которых находился больной Батюшков. В стихотворении создается трагический образ сумасшедшего, подверженного насильственному лечению:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака

¹ См.: Пушкин А. С. Соч. / Изд. П. Анненкова. СПб., 1855. Т. 3. Примеч. С. 39.

И сквозь решетку, как зверка,
Дразнить тебя придут (III, 322—333).

Условия заключения Батюшкова, столь далекие от этой ужасной картины, были Пушкину хорошо известны: поэт посетил больного Батюшкова, окруженного заботой и попечением, и, конечно, не вынес впечатлений, напоминающих описанные в стихотворении. Пушкину могли быть известны глухие слухи о жестокой расправе с Дмитриевым-Мамоновым, который предвосхитил судьбу Чаадаева в самом страшном ее варианте: он был не только объявлен сумасшедшим, но и подвергнут грубому насильственному «лечению», в конечном счете действительно сведшему его с ума. Это был первый случай «карающей медицины» в истории России¹.

Интерес Пушкина к судьбе Мамонова подсказал ему не только образ безумца в тюрьме: он был источником еще двух творческих сюжетов.

Размышления о судьбах России в 1812 г. неожиданно переплелись у Пушкина с мыслями о Мамонове. В повесть «Рославлев» Пушкин ввел упоминание о нашествии в том году события, являвшемся первым проявлением политической активности Дмитриева-Мамонова: «Везде <...> повторяли бессмертную речь молодого графа Мамонова, пожертвовавшего всем своим именем. Некоторые маменьки после того заметили, что граф уже не такой завидный жених, но мы все были от него в восхищении» (VIII, 154).

Пушкин обошел ту сторону выступления Мамонова, которая придавала ему политическую остроту и высоко поднимала над длинным рядом патриотических речей этого периода. Указанный текст Мамонова до нас не дошел, но мы можем судить о нем по косвенным данным: Мамонов ставил — конечно, в осторожной форме — патриотические жертвы дворянства в зависимость от получения сословием политических прав: дворянство, выполняющее, по его убеждению, ведущую роль в спасении Отечества, должно получить права, ограничивающие самодержавие, и сделаться «помощником» царя в управлении. Выступление Мамонова не получило поддержки со стороны собравшихся в Москве представителей дворянства, но мстительный Александр I его не забыл.

Эпизод этот интересным образом отразился в «Войне и мире». Л. Н. Толстой разделил поступок Мамонова на две части. Одну из них он сохранил за историческим лицом, а другую передал Пьеру Безухову (образ Пьера Безухова — богача-магната, масона и декабриста — вобрал в себя, бесспорно, некоторые черты М. А. Дмитриева-Мамонова). В романе есть упоминание о том, что «граф Мамонов жертвует полк»², и этот патриотический поступок толкает Пьера на аналогичные жертвоприношения. Политическую сторону ак-

¹ Расправа с Т. Е. фон Боком при Александре I хотя и была предварением подобных действий правительства, но все же имела несколько иной характер: Т. фон Бок был осужден за дерзкий поступок, но освобожден из крепости, когда действительно сошел с ума (см.: Записка Т. Е. Бока / Публ. А. В. Предтеченского // Декабристы и их время. М.; Л., 1951). Мамонова же не освободило от заключения даже безумие: он умер, как и жил, под замком.

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. 6. С. 104.

тивности Мамонова Толстой полностью передал своему герою: «Пьер с раннего утра <...> был в волнении: необыкновенное собрание не только дворянства, но и купечества — сословий, états généraux — вызвало в нем целый ряд давно оставленных, но глубоко врезавшихся в его душе мыслей о Contrat social и французской революции»¹.

Толстой влагает в уста Пьера речь в пользу дарования дворянству ограниченных конституционных прав: «Я полагаю, — говорил он, воодушевляясь, — что государь был бы сам недоволен, ежели бы он нашел в нас только владельцев мужиков, которых мы отдаем ему, и... *chaig à sa non*, которую мы из себя делаем, но не нашел бы в нас со... со... совета»².

Пушкин еще раз вспомнил имя Мамонова в «Рославлеве»: жених Полины «вступил в Мамоновский полк» и погиб на Бородинском поле (VIII, 154). Исторически мамоновцы не принимали участия в Бородинском сражении (Мамонов лично был на Бородинском поле, но полк его еще только формировался). Однако Пушкину, видимо, было важно связать жениха Полины с именем этого популярного в Москве полка.

Другой «мамоновский» замысел Пушкина связан с его устной импровизацией «Уединенный домик на Васильевском». Текст этой повести дошел до нас в записи (и, возможно, в некоторой обработке) В. П. Титова, опубликовавшего ее в 1829 г. в альманахе «Северные цветы» за подписью «Тит Космократов». Текст не был мгновенным капризом фантазии Пушкина: известны по крайней мере два случая его исполнения автором — в доме Карамзиных и у Дельвигов. Повесть впервые рассмотрена А. А. Ахматовой, убедительно показавшей ее органичность в творчестве Пушкина³.

Если до Ахматовой исследователи склонны были считать основным автором Титова, отводя Пушкину весьма скромную роль, то после ее статьи связь «Уединенного домика» с сокровенными пушкинскими замыслами сделалась очевидной. Для интересующего нас сюжета особенно важны те наблюдения исследовательницы, которые касаются эпилога повести: «Безумие Павла совпадает с реальным „безумием“ М. А. Дмитриева-Мамонова. Политический характер не то гамлетовского, не то чаадаевского помешательства»⁴. Эпизод этот А. А. Ахматова охарактеризовала как таинственный. Таким он и остается для исследователей. Ключом к пониманию может быть наблюдение самой Ахматовой, связавшей окончание «Домика» с обстоятельствами жизни Дмитриева-Мамонова. После смерти Веры Павел замыкается в строгом уединении, ведя таинственную и странную жизнь, в которой отчетливо выступают детали реальной биографии Дмитриева-Мамонова.

Вместе с тем не все утверждения А. А. Ахматовой кажутся одинаково убедительными. Так, исследовательница настойчиво подчеркивает мысль о том, что в пейзаже «Уединенного домика» зашифровано описание места захоронения казненных декабристов. Напомним, что Б. В. Томашевский придерживался иного мнения, связывая географию «Домика» с окраинами Пе-

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 6. С. 98.

² Там же. С. 100.

³ Ахматова А. А. Пушкин в 1828 году // Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

⁴ Там же. С. 173.

тербурга в «Медном всаднике» и «Домике в Коломне». Мнение это представляется более убедительным. Укажем, что «Уединенный домик» не был произведением конспиративным: Пушкин публично читал его, как уже отмечалось, по крайней мере дважды. Место захоронения декабристов, окруженное глубокой тайной, было сюжетом, категорически запрещенным. П. А. Вяземский, хранивший дома пять щепочек с места казни декабристов, почел за благо не снабжать их никакой надписью, несмотря на то, что трагическая памятка была глубоко запрятана в его кабинете.

Какую цель могло иметь описание места трагического мемориала в повести, которой развлекают дам? Очевидная связь с романтическим описанием городских окраин в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825), в ироническом варианте — с «Домиком в Коломне», а позже — с дьяволизмом города в «Портрете» Гоголя и «Хозяйке» Достоевского создает устойчивую жанровую традицию, объясняющую замысел «Уединенного домика» гораздо лучше, чем сомнительные биографические интерпретации.

Без ответа, однако, остается поставленный Ахматовой вопрос: «После смерти Веры Павел сходит с ума. Но почему, скажите мне, он делает это точь-в-точь как самый знаменитый московский богач Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов?...»¹

Ответа на этот вопрос А. А. Ахматова не дает (в одном из вариантов работы она даже высказывает малоубедительное предположение, будто весь конец повести следует приписать В. П. Титову, который, «когда было нужно изобразить безумие, просто записал все слухи о Дмитриеве-Мамонове»²). Это неубедительно хотя бы потому, что никак не объясняет, чем связан такой конец повести с ее содержанием, кто бы ни был ее автором. Осмелимся высказать некоторые предположения, нисколько не скрывая их сугубой гипотетичности.

Известно, что Пушкина интересовал сюжет «Фауста» (или «русского Фауста») и он многократно к нему обращался. Если рассмотреть повесть как рассказ о предыстории «петербургского Фауста», сделавшегося сначала жертвой волшебных сил, а затем погрузившегося в чернокнижие, то можно указать на некоторые дополнительные соображения. Основная часть сюжета повести рассказывает о торжестве нечистой силы над молодым героем, который «не со своим братом связался». Далее следует традиционное описание овладения героем колдовскими тайнами. Продолжение «фаустовского» сюжета должно было превратить Павла во владыку нечистых сил или в лицо, заключившее с ними договор. Завязанный таким образом сюжет открывал исключительные возможности для бытового или сатирического изображения в гётевском духе, а это, как известно, очень волновало Пушкина. По крайней мере, предполагая возможное развитие сюжета, нужно учитывать, что декабристские связи Мамонова остались для Пушкина тайной, как они были тайной и для исследователей до последних лет. В Дмитриеве-Мамонове Пушкин видел не жертву политических преследований, а таинственную фан-

¹ Ахматова А. А. Пушкин в 1828 году // Соч. Т. 2. С. 176.

² Там же. С. 178.

тастическую фигуру «русского Фауста», чернокнижника, которого императорская реальность превратила в безумца. «Странные люди» вроде Мамонова или брата Орлова, израненного в 1812 г., а позже сделавшегося разбойником, неизменно волновали Пушкина — они давали возможность увидеть бытовую реальность при свете фантазмагии, а фантазмагию понять как бытовую реальность.

1990

Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова»

Вопрос об авторстве стихотворения «На смерть К. П. Чернова» имеет уже обширную литературу¹. Однако и по настоящее время он не может считаться окончательно решенным. А между тем стихотворение это столь незаурядно, что определение авторства в данном случае — вопрос не только частного значения. Не случайно он возникает каждый раз заново при подготовке к печати сочинений Рыльева, Кюхельбекера, антологий декабристской поэзии.

Решение вопроса в значительной степени зависит от обнаружения новых свидетельств современников. Поэтому, прежде чем обратиться к разбору уже высказывавшихся мнений, остановимся на документальных свидетельствах, до сих пор не введенных в научный оборот.

А. Сулакадзев, страстный любитель русской старины, многие годы вел «Летописец» — записную книжку, куда заносил любопытные выписки из газет и журналов, городские слухи, разговоры. В этом смысле его записные книжки 1825 г. (записи за декабрь не сохранились) представляют определенный интерес.

Как ни далек их автор от антиправительственных настроений, дневник его доносит до нас тревожную атмосферу последних месяцев царствования Александра I. Записные книжки Сулакадзева фиксируют устные разговоры — бесценный для историка, но, как правило, не сохраняющийся источник.

Данные о дуэли Чернова и Новосильцева в записной книжке Сулакадзева не представляют собой чего-либо изолированного.

¹ Свод данных см.: *Цейтлин А. Г.* Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 257—267.

Не понимая того, что представляет собой этот источник, нельзя судить о степени достоверности зафиксированных здесь разговоров об обстоятельствах дуэли.

В напряженной обстановке осени 1825 г. Сулакадзев старательно фиксирует циркулировавшие в столице слухи, отдавая особенное предпочтение политическим новостям. Такова запись: «1825. Около мая. Граф А. А. А<ракчеев>, ходя по своим новгородским поселениям, зашел в один дом, увидя хлеба, отведал оной, но, найдя несколько сырым, подозревая к себе мужика, сказал, чтобы он наказал жену за то, что у нее хлеб сырой, и вышел. После того подошел генерал Клейн-М<ихель> и то же ему приказал. Через два дни точно опять заходит К<лейн>-М<ихель>, спрашивает, что наказал ли он жену. „Да, ваше Превосх<одительство>, наказал, она уже век свой не будет худо печь“. — Почему? — „Потому, что умерла“. — А, хорошо, хвалю. Это пример прочим!»¹

А всего за несколько дней перед этим был записан и другой слух: «Ноября 9. Слышал от К. Е. М. Во время пребывания г<осударя> в Т<аган>р<оге> граф Ворон<цов> часто бывал в беседе с ним. В одно время, видя особенное его к себе расположение, решился сказать истину, на которую испросил дозволения, что как русские люди стали более уклончивы ко всем тонкостям политики и собственных выгод, то я, по особенной моей к вам преданности и не имея в виду ничего для себя, ибо звание ф<ельдмаршала> для меня далеко, а богатства мне не нужно, кое я имею в изобилии, служу из преданности, любви и усердию, не ищу ничего покровительства, ни защиты, истина и чистосердечие мои правила, а потому и должен вам г<осударь> сказать правду, что вы окружены людьми недостойными, хитрыми, старающимися владеть обстоятельствами и извлекать из оных и свои и связям своим пользу и не допускают до вас тех нужд на<родных> и угнетений, коими стеснены все состояния. Вы знаете, г<осударь>, что мой <отец> живет в Л<ондоне>, а потому, если бы что и встретилось со мною неприятное, за правду, я уеду к нему и буду спокоен, но совесть моя страдает за вас. Особенное чувство и долг подд<анного> извлекает из меня сии истины. Примите меры, ро<пот> начинает быть слышен повсюду, нужды умножаются, нал<оги> колеблют все классы. Простите подд<анному>»².

Детально отражены в записной книжке и убийство Настасьи Минкиной, и взволновавший Петербург слух о рогатом попе, которого ведут «отмалывать» в Казанский собор.

Среди прочих событий 1825 г. внимание А. Сулакадзева привлекла также дуэль Чернова и Новосильцева. Сообщаемые им данные тем более интересны, что записаны по горячим следам. Приведем эти записи:

¹ Рукописное собрание С.-Петербургского отделения Института истории Российской Академии наук (далее — ПОИИ РАН). Ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева). Карг. 149. № 2. Л. 70.

² Там же. Л. 67—68.

«8 сентября за выборгской заставой от СПб. в 1 1/2 версте на постоялом дворе стрелялись на пистолетах флигель-адъютант Новосильцов (умер 12 сентябр<я>)¹ и семеновского полку Чернов (умер 23 сентября)². Барьер или черта были 8 шагов. Чернов ранен пулею в висок, но так, что пуля раздвоясь, одна половина пошла к мозгу, а другая к зубам, а Новосильцов получил пулю в живот, но которая осталась там невынутая. Они оба умерли чрез 4 дни.

Причина была та, что Новосильцов, быв в Могилеве при должности в полку, а сверх того быв 23-х лет, один сын у отца, тайн<ого> сов<етника> в Москве, и матери (урожденной Орловой, дочери графа Владимира Григорьевича), и могущем получить по смерти их 16 тысяч душ, он, приволокнувшись за красоточкою, первой армии генерал-аудитора, генерал-майора Чернова за дочерью, как говорят, оставил ее в Могилеве непраздну. Мать его, по приезде сына в Москву, уговаривала как ветреника, а потом, смеясь, говорила: „Вспомни, что ты, а жена твоя будет Пахомовна“. Ибо отец ее был в СПб. полицмейстером Пахом Кондратьевич Чернов. Ветреник одумался, уехал в СПб., а за ним приехала и мать его, считая нужным кончить сие дело чрез некоторые лица миролюбиво.

Но Новосильцов, по прибытии в СПб., целую неделю не дал о себе знать Чернову, брату своей невесты-любовницы. Тот, узнав, приехал к нему, выговаривая, дело дошло до крупных слов, и они стрелялись.

Когда дуэль кончилась и тетка графиня Анна Алексеевна Орлова то узнала, обещали дать доктору, который, естли его вылечит, 1000 душ крестьян, но ничего не помогло. Он умер 13 сентября³. Секунданты у него были двое тоже флигель-адъютантов, а у Чернова один гвардии офицер и один штатский.

Чернов умер 24 сентября. 26 (суббота) числа хоронили (я видел), внесен был в семеновского полку деревянную церковь Введения. Офицеры обществом сложились схоронить товарища великолепно, собрали до 4000 рублей, великий князь Николай Павлович прислал 4000 рублей. Гроб стоил более 1000 рублей, малиновой, бархатной, с золотым газом. Дроги с балдахином и наверху дворянская корона. Лошади в пополах черных с кистями на головах, военная музыка, хор огромной певчих, собор духовенства, более 50 человек с факелами, рота солдат, военных штаб- и обер-офицеров более 500. Сотни карет четвернями, а дрожек парами — счету нет! На дрогах по бокам стояли по три в ряд своих товарищей. Держали кисти и поехали на дрогах. Покров по зеленому полю разводы великолепной парчи, стоит более 2000 рублей.

Гвардия вся приняла участие в сей дуэли, ибо сохранить имя и честь фамилии и славу невинной, но оскорбленной обманом сестры своей, хотя

¹ Вписано позже.

² То же. Чрезвычайно характерны колебания Сулакадзева в определении даты гибели Чернова (см. ниже). Сулакадзев постепенно уточняет день (24 сентября), что свидетельствует, по-видимому, о многократных разговорах об этом событии и постепенном переходе от менее информированных источников к более осведомленным.

³ Вписано позже.

смерть и разрушила сей узел, но память храброго офицера, мстящего обман, произвела соучастие, и посыпались жертвы. Памятно»¹.

Кроме процитированной обширной записи, дневник Сулакадзева содержит и ряд других упоминаний о дуэли Новосильцева и Чернова. Среди них с пометой: «Получено 9 октябр<я>, пятни<ца>» — имеются и интересующие нас стихи. Запись в «Летописце» Сулакадзева представляет, таким образом, наиболее ранний из известных списков этого стихотворения, если не считать рылеевской рукописи, относительно которой в научной литературе существуют разногласия: считать ли ее авторским автографом или рылеевской копией стихотворения Кюхельбекера. Копия Сулакадзева привлекает внимание исследователя прежде всего недвусмысленным указанием на авторство. Вместо заглавия она имеет помету: «Сочинение» Кюхельбекера»². Существенно и то, что, как и во всех других известных до сих пор списках, текст записок Сулакадзева начинается со строфы:

Клянемся честью и Черновым,
Вражда и брань временщикам,
Царей трепещущим рабам,
Тиранам, нас угнесть готовым.

¹ Рукописное собрание ПОИИ РАН. Ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева). Карт. 149. № 2. Л. 110—112 об. Бросается в глаза точность сообщаемых Сулакадзевым сведений — очевидный результат близости его к хорошо информированным источникам. Это особенно заметно при сравнении его записей с другим детальным рассказом о дуэли — письмом В. Савинова от 1 октября 1825 г. В. Савинов опирался на свидетельство непосредственного участника трагедии. «Я опишу тебе это подробно из письма Полторац<кого>, который был секундантом Новос<ильцева> и теперь за это судится военным судом», — писал он. Рассказ Савинова более драматичен, чем сухое повествование Сулакадзева, но уступает ему в точности. Приведем его: «Отец Чернова, узнав, требовал, чтобы он (Новосильцев. — Ю. Л.) немедленно на ней женился или стрелялся бы с ее братьями на смерть так, что, ежели он их всех перебьет, то он и сам, старик, будет стреляться с ним. Новосильцев несколько оробел, просил мать позволить ему жениться, но она слышать не хотела об этом, потому что имя невесты Пелагея Федотовна!!!. Первый вышел старший брат Черн<ов>, Полтор<ацкий> зарядил pistols, скомандовал „пали“, они выстрелили оба вместе и оба упали, Новосильцев жил еще два часа, а Чернов остался на месте, пуля 1-му попала в грудь, а 2-му в голову» (Щукинский сб. М., 1907. Вып. 7. С. 350—351). Любопытно, что рассказ Савинова явно обнаруживает природу своего источника — он очень детален во всем, что касается Новосильцева, о Черновых же сообщает лишь то, что Полторацкий мог наблюдать как участник дуэли. Даже имя и отчество сестры Чернова (следовательно, и имя Чернова-отца) ему не известно. Рассказ Сулакадзева, видимо, восходит к «черновской партии». Он не только точен в именах, но и вообще осведомлен в деталях семейной жизни Черновых: знает и настоящее, и прежнее место службы Чернова-отца, подробно описывает характер ранения сына. Зато приводимая Савиновым эффектная деталь — последние слова Новосильцева, обвинившего перед смертью мать, — ему неизвестна.

² Рукописное собрание ПОИИ РАН. Ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева). Карт. 149. № 2. Л. 46.

В рукописи Рылеева стихи эти зачеркнуты, и это обстоятельство, как известно, играет не последнюю роль при определении авторства стихотворения. Третий стих второй строфы копии Сулакадзева читается так:

Мы чужды их семейств надменных.

Стихотворение и в последующие дни продолжало быть предметом внимания Сулакадзева. По крайней мере, 12 октября он среди совершенно посторонних записей без каких-либо комментариев зафиксировал исправление седьмого стиха:

Мы чужды их *семей* надменных¹, —

и подчеркивал исправленное слово. Через несколько дней он снова вернулся к этой теме:

«15 окт<ября> слышал от Лазарева-Стенищева (?), что Чернова девица застрелилась сама, как из-за нее стрелялись»².

Что дают материалы записной книжки Сулакадзева для определения авторства стихотворения «На смерть К. П. Чернова»? Вопрос этот подводит нас к рассмотрению аргументов, высказываемых как сторонниками авторства Рылеева, так и теми, кто склонен приписывать его Кюхельбекеру. Если оставить в стороне второстепенные аргументы, то основным доводом первых будет существование рукописи Рылеева, содержащей исправленный текст стихотворения; главными доводами вторых — то, что существует ряд свидетельств современников, называющих автором Кюхельбекера, и ни одного, связывающего произведение с именем Рылеева, а также попытка Кюхельбекера выступить с чтением этих стихов на могиле Чернова. Рассмотрим убедительность и тех и других аргументов.

Доводы сторонников «рылеевской» версии были в последнее время наиболее полно изложены известным исследователем творчества Рылеева А. Г. Цейтлиным. Он считает: «Автограф позволяет утверждать, что это не список, а авторская рабочая рукопись, со свойственными ей отступлениями от обычной орфографии и даже погрешностями. Рылеев нередко пропускает запятыя... Для автографа Рылеева вполне характерны и описки. Но всего примечательнее в этом автографе исправления в первой и второй строфах. Автор зачеркнул уже написанное им четверостишие:

Клянемся честью и Черновым...

В первом стихе второй строфы автором стихотворения зачеркнуты были слова, написанные первоначально: „Не суть отечества сыны“, и заменены другим оборотом: „Нет, не отечества сыны“, гораздо более, конечно, годившимся для начала»³.

¹ Рукописное собрание ПОИИ РАН. Ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева). Карт. 149. № 2. Л. 46.

² Там же.

³ Цейлин А. Г. Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Лит. наследство. Т. 59. С. 260.

Конечно, описки и пропуски запятых не могут являться признаком авторства — они обычный спутник письма под диктовку и встречаются, например, и в тексте Сулакадзева. Иное дело — коренные изменения текста. Но беда в том, что, как отмечает сам же А. Г. Цейтлин, «кто произвел обе поправки в автографе, мы не знаем. Возможно, что сделал это предполагавшийся чтец стихотворения, то есть Кюхельбекер. Вернее, однако, что поправки эти — и устранение первой строфы и исправление пятого стиха, — сделал сам Рылеев...»¹

Если же снять зачеркивания и исправления первых пяти стихов, которые, как признает сам А. Г. Цейтлин, внесены неизвестно кем, то перед нами остается рукопись абсолютно белого вида, без единой пометки. Какие же есть данные для квалификации ее как «рабочей»? Но даже если принять версию о рылеевском происхождении поправок в автографе и встать на точку зрения исследователей, считающих спорную рукопись не списком, а авторским текстом, вопрос все еще остается далеко не ясным. Не очень четкая формула «рабочая рукопись», видимо, должна означать, что хранящийся в Институте русской литературы (Пушкинском доме) рылеевский текст стихотворения «На смерть К. П. Чернова» является черновым автографом, отражающим процесс авторской работы над текстом. Только при таком взгляде на рукопись наличие в ней помарок может быть аргументом при определении авторства. Однако текст Пушкинского дома — явно не черновой автограф. Это беловая копия (не предпроем пока вопроса, кем она выполнена: автором или другим лицом), снятая с совершенно законченного произведения. Завершенный текст подвергся частичной редактуре (или авторедактуре).

То, что рукопись следует квалифицировать именно так, ясно из самого ее внешнего вида². Но еще более показателен другой факт: все сохранившиеся копии, и в частности список Сулакадзева, свидетельствуют, что стихотворение распространялось вместе с первой, зачеркнутой в тексте Рылеева, строфой. Это очень существенно. Следовательно, перед нами совсем не рукопись, раскрывающая этапы авторской работы над текстом. Стихотворение было закончено, пущено по рукам и уже после этого подверглось правке. Характерно также, что копии, сохранившие первую строфу, то есть списанные с текстов, восходящих к рукописям, более ранним, чем рылеевская, имеют в начале второго стиха «Нет, не отечества сынь», а не «Не суть отечества сыны». Следовательно, пятый стих рылеевского текста отражает не авторскую работу над произведением, а исправление искаженной копии, писанной со слуха или по памяти, подобно тому, как Сулакадзев записал вначале «смейств» вместо «смей». Надписанное сверху, подобное исправление также могло бы показаться результатом авторской работы над текстом. Очень существенно то обстоятельство, что и копия Сулакадзева, и все другие списки были сняты не с рылеевского текста, а с какого-то более раннего оригинала, к которому восходит и рылеевская рукопись.

¹ Цейтлин А. Г. Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Лит. наследство. Т. 59. С. 266.

² См. фотокопию, приложенную к ст. А. Г. Цейтлина. С. 265.

Таким образом, кто бы ни вносил исправления в текст рылеевской рукописи, она представляет копию с уже законченного произведения. К тому же это было произведение, явно не предназначенное для печати, и всякий, кто хотел иметь его у себя (а Рылеев, конечно, имел это желание), должен был позаботиться об изготовлении копии. Но не станем же мы приписывать создание пушкинской оды «Вольность» или «Горя от ума» Грибоедова всем тем, чьей рукой написаны их копии!

Как известно, Северное тайное общество решило превратить похороны своего члена К. П. Чернова в манифестацию. Штабом всей операции была квартира Рылеева — руководителя организации и родственника и секунданта Чернова. Видимо, здесь и было решено использовать уже написанные стихи Кюхельбекера для чтения на могиле. Нет ничего удивительного в том, что при этом была вычеркнута первая строфа. Распространять среди единомышленников стихи, призывающие на голову «тиранов» и «временщиков» «вражду и месть», — совсем не то, что читать подобные призывы вслух перед тысячной толпой. Последнее означало бы рисковать слишком многим: власти не оставили бы без внимания подобного происшествия, под удар была бы поставлена вся организация. Лишенное же первой — политически обобщающей — строфы, стихотворение могло быть, при нужде, истолковано как чисто поэтический отклик на обстоятельства дуэли.

Из сказанного можно сделать вывод, что первая строфа была отброшена не в процессе авторской работы над текстом, а в ходе редакторской правки, имевшей целью приспособить стихотворение к устному исполнению. При этом редакторы шли на значительное обеднение идейного смысла стихотворения. Показательно, что даже те исследователи, которые считают, что рылеевская копия отражает процесс авторской работы над текстом, все же не возражают против того, чтобы печатать стихотворение вместе с первой, отброшенной, по их мнению, самим автором строфой. Видимо, историю текста стихотворения следует рисовать в таком виде: сначала было создано стихотворение в семь строф, затем текст его был пущен по рукам, и лишь на третьем этапе произошло приспособление текста к устному публичному исполнению, следы чего мы находим в рукописи Рылеева.

Таким образом, исследователь оказывается перед дилеммой: считать ли рукопись Рылеева черновым автографом, отражающим процесс авторской работы над еще не законченным произведением, или копией (авторской или нет — безразлично), снятой с готового произведения с целью приспособления его к каким-то конкретным требованиям момента? В первом случае необходимо объяснить: почему автор пустил по рукам ранний, отброшенный им вариант произведения и не пустил окончательного, с вычеркнутой первой строфой? Если же принять второе толкование, то рукопись Пушкинского дома вообще теряет значение при определении авторства. Она поможет лишь определить, кто приспособил текст уже готового стихотворения к чтению на могиле при большом стечении народа, то есть кто был организатором похорон-манифестации. Не приходится сомневаться — независимо от наличия рукописи, — что этим лицом был Рылеев. Для суждения же о том, редакци-

ровал ли он автограф своего стихотворения или свой список с чужого, рукопись Пушкинского дома никаких данных не дает.

Необходимо, однако, остановиться еще на происхождении исправлений в пятом стихе. А. Г. Цейтлин совершенно прав, когда делает интересное и тонкое замечание, что Д. И. Завалишин знал стихотворение «На смерть К. П. Чернова» по рылеевской рукописи до исправления пятого стиха. Ему запомнилось начало стихотворения: «Не суть отечества сыны», которое не читается ни в одном из списков, кроме рылеевского текста. Тот факт, что не исправленный еще пятый стих запомнился Завалишину как первый, начинающий стихотворение, позволяет сделать важный вывод: зачеркивание первого стиха и исправление пятого в рылеевском тексте происходило не одновременно. Завалишин видел рылеевскую рукопись тогда, когда первая строфа уже была зачеркнута, а пятый стих еще не исправлен.

Сравнение всех дошедших до нас списков позволяет утверждать, что чтение пятого стиха как

Не суть отечества сыны

вместо

Нет, не отечества сыны —

описка, вкравшаяся в уже полностью завершённый текст при переписке. Иначе невозможно объяснить отсутствие ее в ранних — полных — текстах и появление в позднем, сокращенном, после чего раннее чтение стиха снова восстанавливается. Из этого можно сделать вывод, который оказывается весьма существенным для определения авторства: в момент редактирования стихотворения редакторы пользовались неисправным текстом и не заметили его неисправности. Исправление произошло позже. Вытекающее из анализа текста предположение влечет за собой другое: в момент редактирования автор, видимо, не присутствовал. Иначе невозможно объяснить, почему он не внес изменения тут же на месте, в присутствии Завалишина, то есть во время заседания тайного общества, а сделал это позже.

Из двух предполагаемых авторов стихотворения один, Рылеев, бесспорно, присутствовал. Глава Северного общества, вдохновитель всей кампании, развернутой вокруг смерти Чернова, он не мог не быть на месте. Наконец, то, что он дал свой список для ознакомления со стихотворением, также убедительно говорит в пользу его присутствия, то есть против его авторства. Между тем Кюхельбекер в эту пору еще не был принят в члены тайного общества, и, следовательно, скрытые пружины всей манифестации, которая подготавливалась на квартире у Рылеева, ему не могли быть известны. По соображениям конспирации он вряд ли мог быть приглашен на сугубо тайное совещание подпольной организации, в которую еще не был принят.

Учитывая все это, происхождение правки на рылеевской рукописи, видимо, следует объяснять следующим образом: в момент обсуждения на квартире Рылеева деталей похоронного шествия возник вопрос о чтении стихотворения.

Ввиду отсутствия автора, текст был зачитан по Рылеевской копии. Текст подвергся сокращению. В таком виде он запомнился Завалишину. Позже, когда Рылеев, в результате принятого решения, посоветовал Кюхельбекеру читать стихотворение без первой строфы и показал ему отредактированный текст, Кюхельбекер обнаружил искажение пятого стиха, и Рылеев внес соответствующую поправку.

Восстановленная нами картина гипотетична, но она позволяет, как кажется, разъяснить противоречия, возникающие при изучении дошедших списков стихотворения.

Вопрос о том, почему именно Кюхельбекер был избран для чтения стихов на могиле, имеет немаловажное значение. А. Цейтлин считает, что «уже по одному тому, что Рылеев был руководителем тайного общества, он никак не мог выступить с чтением стихов у могилы Чернова по соображениям элементарной конспирации. Положение секунданта убитого поэта обязывало Рылеева, конечно, к соблюдению внешнего спокойствия. Но этого мало. Рылеев был связан с Черновым и родственными узами... В своей совокупности эти три причины были чрезвычайно существенными и вполне могли помешать Рылееву выступить на кладбище с чтением стихов, призывавших к мести. Естественно было поручить их чтение другому»¹.

Вся эта цепь рассуждений построена без учета своеобразия морали той среды, к которой принадлежали участники трагических событий.

Политическая этика декабризма была своеобразной, соображения личной чести в ней играли особую и очень значительную роль. Забота человека о незапятнанности его личного доброго имени воспринималась как проявление уважения к человеческой личности вообще, то есть как свободолюбие. Не случайно декабристы не разделяли общего отрицательного отношения просветителей XVIII в. (и, в частности, Радищева) к идее поединка.

В истории с дуэлью Чернова вопрос чести приобрел особое и для декабристов прямо политическое звучание. Дуэль Чернова и Новосильцева не случайно стала причиной первой в России уличной манифестации — она менее всего походила на обычное в то время столкновение двух бретеров. В ней видели гражданский подвиг — Чернов пожертвовал жизнью для защиты чести. Не случайно лейтмотивом стихотворения стало слово «честь»:

Клянемся честью и Черновым.

Само условие дуэли было необычным, окрашенным в суровые, почти римские тона гражданственности и долга: Новосильцев должен был стреляться на смерть с братьями своей невесты по старшинству, а если бы ему удалось всех их перебить, то и со стариком-отцом. Это напоминало не светский поединок, жертвой которого бывал

...приятель молодой,
Нескромным взглядом, иль ответом,

¹ Цейтлин А. Г. Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова» // Лит. наследство. Т. 59. С. 264.

Или безделицей иной
Вас оскорбивший за бутылкой.

Вероятнее, что современникам на память приходил бой Горациев и Куриациев. Параллель была тем более ощутимой, что и у Тита Ливия братья-патриоты, сражаясь против врагов Рима, должны были убить жениха своей сестры. Сюжет этот, как пример античного понимания чести и патриотизма, привлекал декабристов: именно этот отрывок из Тита Ливия перевел в 1817 г. Ф. Глинка¹; в России были известны гравюры с картины Давида «Клятва Горациев», бесспорно была известна и знаменитая трагедия Корнеля «Гораций», в которой старый Гораций-отец произносил знаменитые слова о том, что желал бы сыну почетной смерти, и радовался, что все его сыновья погибли, предпочтя смерть бесчестию.

Декабристы приложили много усилий к тому, чтобы дуэль Чернова и Новосильцева истолковать не как семейное, а как общественно-патриотическое дело. Братья Черновы, защищая честь своей сестры, выступили и против «питомцев пришлецов презренных». Это — патриотическое выступление против «царей трепещущих рабов», которые «святую ненавидят Русь».

Рылеев был связан с Черновым двойной связью: и как член тайного общества, и как близкий родственник. Поступок Новосильцева задевал и его честь, а жертвой «семейств надменных» пали его двоюродная сестра и брат. Семья Черновых, от отца, поставившего всех сыновей на барьер и готового разделить их участь², до дочери, покончившей самоубийством, как Лукреция, проявила то высокое чувство гражданской чести, которое воспиталось в поколении, воспринявшем от писателей XVIII в. культ республиканской доблести и добродетели. В этих условиях всякая попытка Рылеева оградить себя от опасности, даже ради высших политических соображений, резко диссонировала бы со всей моральной атмосферой дела Черновых. Современники, например настроенный резко против Рылеева Завалишин, не замедлили бы это отметить. Никакие соображения политики не могли оправдать в глазах декабристов деяний, могущих бросить тень на личные качества человека: честность, храбрость, верность слову. Более того: еще устав Союза Благоденствия сформулировал устойчивую для декабристов мысль о том, что человек, не отличающийся личной добродетелью, не заслуживает и политического доверия. Вне понимания того, что личная честь воспринималась как освободительная идея, утрачивается смысл и всей кампании, развернутой членами тайного общества вокруг гибели Чернова.

Соображения конспирации могли, конечно, воспрепятствовать Рылееву выступить с чтением своих стихов (хотя они не помешали ему принять участие в дуэли в качестве секунданта, что могло навлечь репрессии, вплоть до высылки из столицы). Однако посылать вместо себя другого, подвергая его

¹ Военный журнал. 1817. Кн. 4.

² После того, как Новосильцев и Чернов были ранены, Чернов-отец, как сообщает со слов Полторацкого В. Савинов, тут же у барьера «вызывал секунданта (т. е. самого Полторацкого. — Ю. Л.), но при последнем конце Новосильцев просил у него прощения и примирил их» (Щукинский сб. Вып. 7. С. 351).

угрозе преследований, — это поступок, который бросал тень на личную храбрость и был несовместим со свойственной Рылееву рыцарской щепетильностью в вопросах чести. Необходимо иметь в виду и то, что кандидатура Кюхельбекера была в этом смысле особенно неудачной: во-первых, не зная еще о существовании тайного общества, он выступал бы не как рядовой конспиратор, сознательно принимающий на себя удар, направленный в руку руководителя, а как жертва, приносимая без ее собственного ведома на алтарь неизвестного ему замысла. Поступать так с другом — значило бы допускать вероломство, на которое Рылеев, бесспорно, не был способен. Во-вторых, из всех петербургских литераторов Кюхельбекер — и это прекрасно знали — был у правительства на самом дурном счету. Не было секретом и личное нерасположение к нему Александра I. В Петербурге он жил под постоянным дамокловым мечом, и малейшая неосторожность могла для него стать роковой. В этих условиях поведение Рылеева, в зависимости от того, кого считать автором стихотворения, получает совершенно различный смысл. В первом случае он не препятствует поэту, кипящему усердием к общественному благу, прочесть свои же собственные стихи, хотя и снимает наиболее одиозно звучащую строфу. Во втором — предоставляет нести за свое произведение ответственность тому, кто поплатился бы, вероятно, гораздо более сурово, чем он сам.

Что касается должности секунданта, то по дуэльному кодексу она обязывала к спокойствию лишь во время поединка. Более того: именно на секунданта, как на наиболее близкого человека, возлагалась, по правилам дуэли, защита чести и интересов своей стороны, вплоть до того, что наиболее завершенной и «классической» формой дуэли считалась «четверная», при которой после поединка основных противников происходила встреча секунданта. Таким образом, дуэльные обычаи и узы родства могли скорее побудить Рылеева к выступлению, чем остановить его на этом пути.

Подведем некоторые итоги. Можно приводить данные, компрометирующие Завалишина как мемуариста, можно сомневаться в осведомленности Герцена, Измайлова или Сулакадзева, но нельзя не учитывать единодушия свидетельств современников. Нельзя не учитывать и того, что *никто* из современников не назвал в данной связи имени Рылеева. Это тем более существенно, что, как мы видели, изучение хранящейся в Пушкинском доме рукописи не дает никаких данных для решительного вывода в пользу «рылеевской» версии.

Таким образом, есть веские соображения для того, чтобы сомневаться в принадлежности стихотворения «На смерть К. П. Чернова» перу Рылеева. Необходимы дальнейшие документальные разыскания, которые, возможно, окончательно прольют свет на происхождение этого загадочного и вместе с тем столь существенного для истории русской политической поэзии стихотворения.

Аутсайдер пушкинской эпохи

Лафатер в письме Н. М. Карамзину однажды сказал, что друг и вообще *другой* необходим человеку для того, чтобы «am kräftigsten existieren» («сильнее существовать»). С точки зрения карамзиниста, быть — это видеть свое отражение; как выразился молодой Карамзин: «наслаждаться собой в сердце друга». Эта формула полна двойным смыслом: наслаждение есть самонаслаждение (а шире сказать — бытие есть самобытие — бытие в себе самом). Но для того, чтобы это самобытие стало осязаемой реальностью, оно должно быть экстраполировано в виде отражения в зеркале другой личности, то есть друг — это инструмент моего самовыражения и самопознания (формула эта вызвала потом гневную реплику В. Белинского, назвавшего подобного «друга» ямой, куда «я» сваливаю помойку своей души).

В этом смысле переписка П. А. Вяземского вдвойне характерна. Во-первых, это *дружеская* переписка. Таким образом, заранее подбирается набор родственных зеркал, которые должны высветить в личности Вяземского некие общие грани. Но друг — это зеркало, обладающее высокой индивидуальностью, и в нем высвечивается то, что в других зеркалах не находит себе отражения. Переписка Вяземского подхватывает эти «отражения», трансформирует их и снова направляет в зеркало дружеского эпистолярного. Таким образом создается система «зеркал в зеркалах», а набор этих систем должен воспроизвести бесконечное приближение к неповторимой индивидуальности самого Вяземского.

Итак, глубинная сущность реализуется в системе многочисленных вариантов. В этом смысле дружеская переписка Вяземского отмечена непрерывной игрой между повторяемостью и вариативностью отражений «зеркал в зеркалах». Принцип этот впервые был заложен в переписке московских масонов, подхвачен Карамзиным и А. А. Петровым и передан через карамзинистов арзамасцам. Но полнее всего он воплотился в эпистолярном наследии Вяземского. При этом эпистолярность сделалась как бы зеркалом самой личности

Вяземского, в той мере, в какой личность превратилась в зеркало переписки («зеркало в зеркалах»).

Такой подход определял особую роль переписки в литературном наследии Вяземского: разница между личным, интимно-адресованным текстом и текстом общественным, обращенным к аудитории — то есть к определенной массе «чужих» и «других» людей — принципиально снималась. Текст (*всякий* текст, ибо иначе построенное объявлялось вообще не текстом) — сообщение, адресованное к себе через другого и к другому через себя. Эта двойная зеркальность понятий «я» и «он» и составляла своеобразие текста карамзинистов. Но по этой же модели складывались отношения между «я», адресатом письма (другом) и читателем.

В результате письмо карамзиниста — это не интимный жанр, а литературное воплощение интимного жанра. Интимные письма пропитываются литературностью, а литературные — интимностью. Но это не только не снимает разницы между этими жанрами, а, напротив, делает функционально ощутимым их принципиальное различие.

Особая сложность отношения Вяземского к карамзинизму, отношения, соединявшего и лирическую связь и «насмешку горькую обманутого сына», в значительной мере бросала свое отражение на отношения Вяземского с Пушкиным. Пушкин сразу и решительно порвал нити, тянувшиеся к нему от поколения «отцов», и лично и литературно он очень остро воспринимал ту «дружбу», которую сам он определил как «покровительства позор». В этом смысле в пушкинской модели романтизма был еще один оттенок — бегство от навязчивости авторитетов на простор свободы не только политической, но и творческой. («Людей повсюду видя, их слабый разум ненавида, в пустыню скрыться я хочу») «Пустыня» — это не только свобода политическая и освобождение от деспотизма авторитетов, но и избавление себя от кривых зеркал и бесконечности самоотражений. Это как бы момент, когда карты сбрасывают со стола и игра начинается с начала.

У Генриха Гейне есть стихотворение, в котором на деревенском празднике встречается танцующая пара, веселый разговор между ними прерывается тем, что те, кто считал друг друга чужими, обнаруживают свое слишком хорошее знакомство: «он» оказывается переодетым водяным, а «она» — прячущейся русалкой. Стихотворение оканчивается тем, что демаскированная пара вынуждена расстаться — «они слишком хорошо знают друг друга» — не могут быть «чужими», потому что давние знакомцы, и не могут быть «своими», так как принадлежат к разным мирам. Отношения Пушкина и Вяземского напоминали нечто похожее. Они были слишком близки, чтобы составлять друг для друга тайну, и слишком отличны, чтобы испытывать одинаковые сочувствования и отталкивания.

Вяземский так и остался карамзинистом, в разнообразных новых мундирах, но все с тем же мечом в руках, а Пушкин смотрел на карамзинистский вариант романтизма, по формуле Тютчева, «как души смотрят с высоты на ими брошенное тело». Именно чрезвычайная близость Пушкина и Вяземского делала невозможным их единомыслие и разводила их по разным лагерям литературы. Таков был сложный подтекст «вражды-дружбы», определявшей

и эпистолярную полемику, и литературные разногласия Пушкина и Вяземского, и скрывавшееся под этим одновременное взаимное притяжение.

Вяземский продолжал попытки выразить новые литературные споры на языке эпохи баталий вокруг романтизма, а Пушкин отбросил этот язык, да и к баталиям подобного рода потерял интерес.

Сложность ситуации для исследователя заключается в том, что борющиеся стороны пользуются словами и знаменами, наполненными еще смыслами 20-х гг., а между тем основное значение, так же как и разнообразные оттеночные окраски, уже давно переменялось, бойцы остались старыми, но они обменялись шпагами, как Гамлет с Лаэртом, а иногда даже отбросили вообще шпаги и ухватили другое, более грозное оружие. Пушкинское «примирение» с действительностью оказалось шагом на пути к другим формам протеста, сближением с новым поколением. Хотя сближение это было оборвано неожиданной смертью поэта, оно осталось запечатленным в памяти и сочинениях Белинского.

Вяземский же, скинув плащ романтического бунтаря, как-то вдруг совершенно естественно оказался в мундире николаевского вельможи. Сохранилось противостояние аристократии и демократии, но переменялась их общественная роль: аристократия израсходовала бунтарский пафос, а демократия избавилась от привкуса сервильности. Волны этой общественной бури разбрасывали в разные стороны «челны» русской культуры.

Поэзия Вяземского органически вписывалась в эпоху романтизма 20-х гг., но вписывалась очень своеобразным способом. Замешанный на карамзинизме русский романтизм первой волны подозрительно легко превращался из ниспровергателя штампов в создателя новых, но столь же предсказуемых штампованных формулировок. Карамзинизм как бы старился в самом своем детстве, и это создавало возможность поэтики отрицания и комического пародирования штампов карамзинизма в пределах его собственной эстетики.

Таким автопародистом, насмешником-карамзинистом, кривляющимся в зеркале перед собственным отражением, был Вяземский. Его стихотворение «Ухаб» — это зеркало, подставленное карамзинистом карамзинизму. Такая позиция питалась живым духом литературного бунта, и одновременно бунт этот имел настолько частный, почти интимный характер, что неизбежно оставался в пределах той литературы, которую осмеивал. В этом смысле «Ухаб» очень показателен: в мир поэзии вводится бытовая проза, но проза эта имеет совершенно особый характер. Прежде всего, она питается отражениями личных впечатлений. Они порождаются характерными чертами быта эпохи: ездой в карете (именно в *собственной*), которая составляла особую, характеризующую черту эпохи, определяла ее интимные впечатления, личный опыт и личную память читателя. Когда Гоголь писал: «Проснулся — три станции убежало назад», он переносил читателей в мир, знакомый поколению его отцов, которые путешествовали,

Боясь прогонов дорогих,
Не на почтовых — на своих.

И уж тем более чуждый тем из читателей, которые по старинке проводили свою жизнь как моллюски, присосавшиеся к камню.

Эпоха порождала тип «дорожного» человека, ту «охоту к перемене мест», которая сделалась не только мучительным свойством Онегина, но и проклятием и судьбой Гоголя.

От России, управляемой «из почтовой коляски», как горько писал Вяземский о времени Александра I, до России, мелькавшей в окнах кареты Чичикова, простирался единый образ страны, ниспроверженной в гигантских пространствах вековой неподвижности и одновременно сконцентрировавшейся в постоянном движении перерезывающих ее дорог. Мир дорожных впечатлений становится под пером Вяземского особым метафорическим языком, с помощью которого поэт повествует о себе самом. Лирика обретает новый язык. Это позволяет ей сбросить превратившуюся уже в тяготящие штампы стилистику карамзинизма и обрести новую систему языка. В этих условиях иронический взгляд поэзии на самое себя хотя и оставался в пределах автоиронии романтизма, воспринимался читателем как струя свежего воздуха. Бытовой образ жизни, знакомый читателю из его собственного опыта и, казалось бы, по самой своей основе противостоящий миру поэзии, вдруг превращался в целый водопад образов, складывавшихся в совершенно новый художественный мир.

Смелые эксперименты Вяземского уже предсказывают поэтическое новаторство Н. Некрасова. Стилистика стихотворения «Ухаб» задается в первой же строфе антитезой бала и ухаба («И с бала я попал в ухаб!»). Это не только противопоставление определенных бытовых явлений, питаемых личными впечатлениями читателей Вяземского, но и создание неких символов. Семантика слова «бал» поддерживалась для читателя той эпохи широким кругом литературных ассоциаций, часто даже более обширных, чем бытовые. Бал превращался в полисемантический символ эпохи. Он влек за собой целый рой литературных символов, окрашенных всей палитрой любовно-светской жизни: «верней нет места для признанья и для вручения письма», «дам обдуманый наряд» (Пушкин).

Ухаб — образ подчеркнуто конкретный, шокирующе бытовой и, что особенно важно, лично знакомый большинству читателей той поры, — неожиданно превращается в целый набор символов, заостренность которых в том, что они одновременно реализуют у читателя непосредственно ему знакомые переживания и переносят их в пространство широкой общественной сатиры.

Не сатирические образы создают язык для раскрытия сущности бытовой реальности, а сама эта бытовая реальность превращается в язык, на котором строится общественная сатира. Это порождает эффект обновления сатирических стандартов. Вяземский был великим обновителем литературного языка.

Образная структура стихотворения основана на противоречиях, именно несовместимость которых активизирует весь смысловой ряд: бытовая реальность дорожных ухабов приобретает характер уже несколько истрепанного художественного образа жизненных превратностей. «Непоэтичность» (с точки зрения стилистики эпохи) самого образа способствует обновлению довольно

уже избитой поэтической темы. Бытовой лексический план обновляет истрепанные образы. Одновременное сочетание низкой лексики и бытовой образности с серьезностью философического содержания создает тот же эффект, который для пушкинского Моцарта возникает при исполнении его собственных произведений слепым скрипачом или, как сам Пушкин определял свой *поэтический* пересказ прозаического письма Татьяны: «Разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц».

Непоэтическая бытовая реальность обновляется переводом на принципиально другой язык.

В 1946 г. автору этих строк довелось ехать в только что восстановленном и пущенном в ход берлинском метро. Посредине дороги вагон вдруг остановился, свет потух и все оказались в непроглядной темноте. Рядом с собой автор услышал забористое и не лишенное артистизма длинное русское ругательство, которое завершилось на немецком языке: «Wieder kein Strom» (опять нет тока). Когда свет зажегся, я с удивлением увидел рядом с собой вполне благовоспитанного прилично одетого и немолодого берлинца. Для того, чтобы выразить всю полноту своих эмоций, ему потребовался переход на другой язык — в данном случае русский, да к тому же еще изысканно матерный. Здесь выразилась одна из закономерностей лингвистики: «свой» язык окружен, как правило, пространством обычной бытовой семантики, резкий выход за ее пределы требует «чужого» языка. Переход через «границы» своего языка в как бы запрещенное для него пространство языка чужого является одним из острейших средств выражения эмоционального накала. Столь возмущавшая пуриста и архаиста Чацкого «смесь языков» «французского с нижегородским» превращалась в эстетике «Арзамаса» в активное стилистическое средство. Вяземский широко пользовался этим инструментом и мастерски на нем играл.

Позволительно будет сослаться на еще одно личное впечатление. Несколько лет назад мне довелось ехать тоже в Германии в трамвае. Вагон был набит панками, и я не без опасений оглядывался на размалеванные лица и другие эксцессы странной одежды и вызывающего поведения. Трамвай остановился, и в него вошел джентльмен в безукоризненном смокинге с бабочкой, одетый по всем правилам самого изысканного туалета. Заполнявшие вагон панки встретили его громким улюлюканьем, которое вдруг сменилось исполненным восторга молчанием: из брюк денди торчали две грязные босые ноги, которыми он бодро шлепал по далекому от чистоты вагону. Признаюсь, что если бы молодой человек вошел совсем без одежды, это произвело бы на меня менее шокирующее впечатление.

Подобный эффект диссонанса был одним из излюбленных приемов Вяземского. Сочетание несочетаемого как бы стирало пыль с поэтического языка и придавало ему эффект новизны. Принципиальная позиция Вяземского заключалась в том, чтобы быть «либералом среди реакционеров», «реакционером среди либералов», всегда аутсайдером, всегда выразителем «*другого* мнения».

Когда через много лет Анна Ахматова писала, что, по ее мнению, в стихах «все быть должно некстати, все невпопад», она выразила как закон эстетики то, что для Вяземского было принципом жизни.

Вяземский вошел в русскую литературу как образ Жака из шекспировской комедии, того, кто всегда стоит по ту сторону черты, которому ни современники, ни историки не могут найти однозначного места и который поэтому то подымается на щит, как один из ведущих выразителей эпохи, то безнадежно забывается, чтобы через некоторое время быть «открытым» снова. Сейчас мы приближаемся ко времени «нового» открытия Вяземского. Какие из граней его сложного литературного существования будут высвечены новой эпохой, сейчас сказать трудно, но событие это приближается.

1992

Автор выражает благодарность Т. Д. Кузовкиной за помощь в подготовке текста. [Данная статья представляет собой текст доклада Ю. М. Лотмана, зачитанный А. В. Горевой на конференции, посвященной 200-летию со дня рождения П. А. Вяземского (Остафьево, 1 октября 1992 г.; отчет о ее проведении см.: Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 355—358)].

Две «Осени»

Символика времени года — одна из наиболее общих и многообразных в смысловом отношении. Связанная с философией природы, идеей цикличности, символикой крестьянского труда, она является удобным языком для выражения самых общих метафизических понятий. Одновременно она легко втягивает в себя антитезы «естественной» деревенской и «искусственной» городской жизни и многие другие, являясь, по сути дела, одним из универсальных культурных кодов. Вряд ли случайным было то, что два наиболее глубоких русских поэта первой половины XIX в. положили эту символику в основу своих едва ли не самых философских стихотворений. Мы имеем в виду «Осень» Е. А. Баратынского и «Осень» (отрывок) А. С. Пушкина. Пушкин, конечно же, не мог знать «Осени» Баратынского, явившейся в определенной мере откликом на его гибель. Что касается Баратынского, то и он мог не знать стихотворения Пушкина, напечатанного много лет спустя после смерти автора. Поэтому мы вправе рассматривать эти произведения независимо друг от друга.

И тем не менее взаимная диалогическая связь между этими текстами далеко не случайна. Баратынский, вероятнее всего, все же имел возможность ознакомиться с еще не напечатанным пушкинским текстом; а то, что гибель Пушкина повлияла на оформление окончательного текста стихотворения Баратынского, представляет собой бесспорный факт. Смерть Пушкина стала подтекстом, объясняющим трагические интонации «Осени» Баратынского.

А. Пушкин. «Осень» (отрывок)

Стихотворение Пушкина, написанное им в 1833 г. (замысел, видимо, оформился несколько раньше), занимает значительное место в литературных поисках поэта в начале 1830-х гг. Лейтмотив пушкинских художественных исканий в этот период был связан со стремлением преодолеть разрыв между

поэзией и прозой и отыскать словесные адекваты для искусства «жизни действительной». Путь этот в творчестве Пушкина не был самым простым и кратким, но именно он оказался той магистралью, по которой пошла русская литература. Казалось, что более естественной была бы прямая дорога от поэзии к прозе; такой путь подсказывался европейской литературой и мог опереться на достаточно обширные национальные традиции в русской литературе XVIII в. Однако Пушкин избрал другую дорогу. На пути от поэзии к прозе он прошел через промежуточный этап поэтической прозы и прозаической поэзии.

Необходимо при этом подчеркнуть, что ни та ни другая не представляли собой естественного момента в развитии как прозы, так и поэзии. Восприятие их было прямо противоположным. Прозаическая поэзия воспринималась современниками как поэзия «странная», противоестественная, «непоэтическая поэзия». С другой стороны, поэтическая проза также не встречала одобрения. Русская литература в XVIII в. в творениях Д. Фонвизина, М. Чулкова, в многочисленных *Российских Жильблазах* уже достигла определенных художественных принципов. Создание поэтической прозы, начало которой положили Карамзин и Пушкин, казалось отступлением от пути, уже намеченного Чулковым и Фонвизиним. Современному читателю трудно представить себе, что легкий, такой естественный, так свободно текущий стих «Евгения Онегина» мог казаться шокирующим, искусственным и что одновременно простота «Повестей Белкина» совсем не легко воспринималась читателями: ожидая от бытовой прозы чего-либо в традициях В. Т. Нарезного, читатель (и особенно критик) видел в «Повестях Белкина» искусственность и литературность. В пушкинской поэзии шокировала проза, в пушкинской прозе — поэзия. Для автора же слияние этих двух начал было принципиальным. С этой точки зрения, наиболее непосредственными продолжателями пушкинской традиции явились Тургенев и Чехов.

Сходство заглавия и близость тематики стихотворений Пушкина и Баратынского лишь подчеркивают разницу путей, по которым шли эти поэты, и, одновременно, различие между дорогами, из которых приходилось выбирать русской литературе.

В основе «Осени» Пушкина заложено кардинальное противоречие. С одной стороны, стихотворение вводит читателя в атмосферу непосредственного дружеского авторского признания, свободного от искусственных штампов жанра. Эта атмосфера создается и интимностью интонации, и тем, что поэт раскрывает творческие секреты своего труда, и доверительным тоном текста. В противоречии с таким тоном оказывается, однако, обдуманная серьезность и глубина авторских характеристик. Таким образом, философская декларативность и принципиальная необязательность дружеской болтовни образуют у Пушкина органическое художественное единство, текст с противоречивой лексической структурой, парадоксальной сменой небрежных интонаций торжественными и интимных декларативными.

Структура стихотворения шокирующе амбивалентна: непосредственным признаниям, как бы случайно сорвавшимся с пера автора, противоречат строфическая строгость, глубина и отточенность формулировок. Расчетливая

построенность смыслового «хаоса», его продуманная непродуманность и строго организованная неорганизованность создают то емкое смысловое пространство, в которое погружен текст Пушкина.

Период перехода от поэзии к прозе, переживаемый как некий неизбежный этап развития не только Пушкиным, но и Лермонтовым, А. К. Толстым и другими, стимулировал особый интерес к структуре строфы. Южные поэмы не строфичны — поэтический текст находился под эгидой лирической организации. Стих, как правило, был и ритмической, и смысловой единицей. Прозаические переносы (*enjambement*) в рамках данной поэтики считались недостатком. От них уклонялись так же, как от лексических прозаизмов. Не синтаксис главенствовал над стихом, а стих над синтаксисом. Этим создавалась особая, противопоставленная прозе поэтическая интонация, которая, по сути дела, и была основным, организующим элементом стиха. Но начиная с «Графа Нулина» Пушкин сознательно создает конфликт между поэтической и прозаической интонациями, повышая тем самым художественную активность «не-стиха» в стихе. Переход к свободным прозаическим интонациям, к стиху, избоблюющему *enjambement*, происходил за счет не ослабления, но усиления строфического начала в стихе, использования строфических моделей с богатой культурной памятью. Октавы «Осени» следует воспринимать на фоне октав «Домика в Коломне».

Поэтическая структура превращается в школу прозы. Ключом же ко всей этой структуре является игра. Путь от поэзии к прозе проходит через игру. На знамени стиля пишется: «Свобода и дерзость!» Соединение этих двух понятий обуславливает то, что свобода достигается увеличением числа ограничений, а дерзость подчеркивается ценностью тех самых правил, которые подлежат ломке. Когда этот двойной конфликт завершается победой прозаизмов, поэтическая проза и прозаическая поэзия, сделав свое дело, уступают место очерковой прозе или небрежной неправомерности прозаического стиля Л. Толстого, косноязычию Достоевского и грубости языка Ф. Решетникова.

Тема осени в поэзии тех лет была включена в определенную, легко узнаваемую традицию. Прежде всего, она была связана с элегической интонацией. Это был тот фон, на который полемически накладывалась лексическая характеристика осени у Пушкина. Доминирующий структурный признак у Пушкина — неожиданность, непредсказуемость для читателя следующего шага автора. В создании образа других времен года задается конфликт между поэтической образностью и такими, лежащими за пределами допустимости стилистики пушкинской эпохи, словами, как «грязь» и «вонь». Принципиальным здесь является даже не столько само употребление этих слов, сколько демонстративная подчеркнутость этого употребления. Так, мотивировка, сама по себе уже достаточно неожиданная: «Таков мой *организм*»¹, сопровождается рассчитанным на то, чтобы привлечь внимание читателя, лукавым извинением:

¹ Надо иметь в виду, что слово «организм» воспринималось в ту эпоху в ряду «педантской», «научной», а отнюдь не поэтической речи. Характерно, что Несчастливцев в «Лесе» Островского заменяет его более высоким словом «органон». Здесь игра на том, что в слове «организм» в греческий корень добавлен французский суффикс, что само по себе уже варваризм. Пьяница Несчастливцев чувствительнее к этому ляпсу научного языка и добавляет к греческому корню греческий же суффикс.

«Извольте мне простить ненужный прозаизм». Показательны длительные колебания Пушкина в выборе этой формулировки. Черновики свидетельствуют, что здесь Пушкин замыслил обращение к заключенному в крепости Кюхельбекеру как строгому ревнителю русского слога («Прости<шь> ли ты Виль<гельм> сей латинизм»). Само восприятие этого слова в качестве латинизма — признака научной речи — представляло собой дерзкое смешение стилей. Не меньшую дерзость представлял собой подчеркнутый антипоэтизм образа весны. Общеизвестному литературному штампу Пушкин противопоставляет не просто бытовую, а ярко сниженную, грубую и демонстративно внелитературную реальность: грязь, вонь. Такому пейзажу соответствует столь же внепоэтическая, биографическая не в литературном, а в физически реальном смысле картина авторской реакции на это время года. На место уже сделавшегося штампом в ту пору образа весеннего обновления чувств поэта Пушкин ставит физиологически точную, почти медицинскую картину физического возбуждения в результате воздействия на него весны. Смелость пушкинского описания в том, что он сообщает читателю о болезненности физиологического порыва, вызванного и стимулированного весной. Это то строго интимное чувство, которое передается немецким словом «Qual» — страдание от наслаждения¹. Прозаизм стиля и почти научный самоанализ открывали путь к таким признаниям и такой искренности автора, какие находились в ту пору за пределами самой крайней поэтической откровенности.

Откровенно физиологической характеристике весны противопоставлен поэтический образ зимы. Картины быта даются сквозь призму лирических тропов: не коньки, а «железо острое», не лед, а «зеркало стоячих» «ровных рек», а метафора «блестящие тревоги» адресует читателя к богатой литературной традиции от Державина до самого Пушкина. Этот сгусток поэтизмов резко обрывается перебивающим интонацию и всю предшествующую образную стилистику «низким» восклицанием: «Но надо знать и честь...». Сконцентрированная в последующих строках картина прозаической реальности завершается демонстративным переходом на бытовую речь:

Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю, надоест.

А поэтическое напоминание об «армидах молодых» обрывается грубым стилем бытовой картины:

Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Следующая цепь поэтических образов также строится на антитезе. Образ лета вводится через фольклорный эпитет «лето красное», что, казалось бы,

¹ Ср. в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» характеристику этого состояния словами: «О, как мучительно тобою счастлив я!» Не случайно оба стихотворения, которые мы здесь упоминаем, остались при жизни поэта неопубликованными — в них автор перешел за границу лирической откровенности в область по сути дела запретных признаний.

открывает дверь во вполне определенную поэтическую традицию, но и здесь оппонентом литературной традиции избирается бытовая реальность. Фольклорной поэзии («лето красное») противопоставлена совсем не поэтическая жизненная обыденность: «зной, да пыль, да комары, да мухи», а лирическое сравнение страдающего от зноя поэта с засыхающим полем демонстративно снижено упоминанием о комарах, мухах и специфически летнем быте: мороженом и льде.

Вторая часть стихотворения (начиная со строки «Дни поздней осени бранят обыкновенно») — смелый эксперимент, опыт создания поэзии без «поэтизмов». Основа стиля — точность и простота языка в сочетании с атмосферой интимной доверительности («читатель дорогой»). Этому соответствует шокирующий «непоэтизм» литературных сравнений. Образы девушки на грани чахоточной гибели и «кнелюбимого дитя» не были неизвестны в европейской элегической традиции, новой здесь была не тема, а прозаическая точность ее развития. Пушкинская поэзия в этом случае явно ориентирована на прозу, но это не напряженная реалистическая проза («Гюго с товарищи, друзья природы»), а дерзкая в своей откровенности проза Дидро и Стендаля. Инерция поэтических интонаций как бы смягчает для нас медицинскую точность образа чахоточной девушки, столь отличную от знакомой читателям той поры «поэтической чахотки» романтических элегий. Современный читатель может не ощутить просветительский и антиромантический оттенок в характеристике: «в ней много доброго». Романтизм признавал поэзию дьявольского зла или ангельской доброты, но простота и одновременно трагизм доброты обреченной на смерть девушки отсылают нас в художественное пространство, граница которого отмечена именами Руссо и Достоевского.

Сравнение с чахоточной девушкой вводит в стихотворение новый круг тем, включает нас в продолжение пушкинской мысли. Осень — «очей очарованье» — вводит образ чахотки и логическое его следствие — смерть. Однако для Пушкина смерть — не последняя точка в движении жизни. Продолжение его — в поэзии. Именно она открывает дорогу в будущее. Поэтому смерть — не конечная точка стихотворения. Оно заканчивается образом открытого и свободного движения, переходом из сна («Так дремлет недвижим...») в динамический порыв. Редко можно найти в поэтическом тексте четыре строки, столь насыщенные глаголами движения:

...матросы вдруг *кидаются*, *ползут*.
Вверх, вниз — и паруса *надулись*, ветра полны;
Громада *двинулась* и *рассекает* волны.
Плывет! — куда ж нам *плыть?*..

Стихотворение начинается оксюморонной образностью застывающего движения, завершающий его образ — «громада двинулась»¹ — обратный оксюморон: логика жизни приводит к смерти — движущееся становится неподвиж-

¹ Этот образ перехода от стабильности к динамике, который можно было бы передать прозаически словами «неподвижное двинулось», глубоко укоренен в семантической системе пушкинского творчества 1830-х гг. Ср. в этой связи: *Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987; Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 293—299.*

ным, логика искусства делает возможным обратное преобразование — стабильность сменяется динамикой. Стихотворение, начатое целым набором знаков застывания, перехода от движения к неподвижности, от жизни к смерти, завершается подлинным взрывом динамики, открывающим простор миру интерпретаций. Можно сказать, что стихотворение имеет начало, но вместо конца в нем — семантический взрыв. Каждое новое прочтение в принципе может расширять и изменять направленность его общего смысла.

Е. Баратынский. «Осень»

Стихотворение Баратынского «Осень» — центральное в его творчестве. В нем содержится как бы квинтэссенция сборника «Сумерки» и одновременно основы всей философии поэта. Семантика заглавия раскрывается в «Осени» постепенно, оно как бы наполняется смыслом, поворачивается к читателю разными гранями.

Первый пласт значений — общая языковая семантика: «...осень года к нам подходит». Второй — метафорический: «А ты, когда вступаешь в осень дней». Но этим углубление смысла заглавия не ограничивается. «Осень» у Баратынского — не метафора, а многоплановый символ, для раскрытия его надо проанализировать всю структуру текста. Особенность «Осени» в том, что напряженный символический пласт значений одновременно может быть прочтен как обладающий терминологической точностью научный анализ.

Заглавие стихотворения — «Осень» — связано с заглавием сборника — «Сумерки» — смысловой общностью: они создают образ того понятия пограничности, которое А. А. Блок назвал «продолжение бала» и «света в сумрак переход». Это пространство, которое характеризуется негативно: оно не то, что было *до него*, но и не то, что будет *после*, — *уже* нет и *еще* нет. Смысл части постигается в ее отношении к целому. Никакое отдельно взятое определение охватить его не может. Именно подвижность, незакрепленность, релятивность смысла составляют философскую сущность поэзии Баратынского. Это заострено тем, что идея невыразимости выражается в терминологически точных категориях¹. Читателю дается не только парадоксально-самобытная идея, но и парадоксально-самобытный ее язык. Метафора и термин у Баратынского — не антитезы, они свободно переходят друг в друга: метафора терминологична, термин метафоричен. В данном случае это не парадокс, а точная характеристика принципа языка Баратынского. Этим снимается, в частности, и противоречие между линейностью и цикличностью. Как в геометрии Лобачевского противопоставление между прямой и циркульной линиями снято: разделение их зависит только от величины избранного радиуса, то есть от точки зрения центра. При этом цикличность проявляется еще и в том, что любой отрезок может быть началом: понятия «начала» и «конца» в принципе отсечены понятием «цикла».

¹ Ср. формулу Жуковского: «Невыразимое подвластно ль выраженью?..» (курсив мой. — Ю. Л.).

Вот эта игра радиусами, замена «объективности» «точкой зрения» и составляет основу поэтики «Осени»¹.

Первая строка — «И вот сентябрь! замедля свой восход» — демонстративно отрывочна. Соединительный союз «и» грамматически должен сопрягать два равноценных элемента. Здесь он дает один из них — осень — и оставляет открытым место для второго. Это место и призвано заполнить все стихотворение. Первый круг циклической структуры — осень в природе (этим уже предсказывается завершение стихотворения — возврат к тому же кругу). Цикличность не исключает того, что при увеличении радиуса дуга может рассматриваться как прямая. В данном случае весь первый раздел реализуется как линейное движение от конца лета к началу зимы. Строфы развертываются в последовательную цепь описания этапов наступления осени: лучи солнца перестают нести жар, вода мутнеет, утром воздух делается прохладным, а небо более темным, поля заливаются водой, желтеют листья дубов и краснеют осины («И красен круглый лист осины»), улетают птицы, осыпаются листья. Структура строфы строится так, что последовательное в природе превращается в одновременное в поэзии, и итоговые последние две строки строфы служат завершением цепочки. Температура («сияньем *хладным*»), изменение цвета («*неверным золотом* трепещет»), наступление темноты на свет, победа немоты над звуком. Вся цепь образов ведет к молчанию как некоему наиболее глубокому выражению смерти. Сама смерть не имеет признаков. Она — их отсутствие, нулевой уровень. Мысль Баратынского совпадает с исходной мыслью Пушкина: «Пышное природы увяданье» — то есть динамический момент движения от жизни к смерти, парадоксальное изображение движения и неподвижности.

Следующий после первых двух строф этап движения включает в себя прощание с летом и изменение в позиции повествователя: он поворачивается спиной к настоящему — к осеннему пейзажу — и в воспоминаниях своих обращается к прошедшему — лету, которое лишь «веселый сон». Характерно, что вся картина воспоминаний о лете представляет собой как бы немое кино — звуков нет. Звук появляется для того, чтобы вернуть читателя к реальности:

Вот эхо в рощах обнаженных
Секирою тревожит дровосек.

И это обретение звука и реальности — последняя черта жизни. Дальше — первые знаки смерти: упоминание снега и белизны. Оба последних образа у Баратынского устойчиво связаны со смертью. Образ молчания у Баратынс-

¹ Игра между разными уровнями философии сопоставлений, различием величины радиусов, на которых она основывается, отмечена в «Войне и мире», где Пьеру, уснувшему после Бородинской битвы, снится мистический сон, в котором «Учитель» наставляет его: «Спрягать надо, сопрягать!» И проснувшийся Пьер, еще охваченный мистическим порывом, слышит крик слуги: «Запрягать надо, запрягать!» Армия отступает, оставляя Москву французам.

кого — как мы видим — подчеркнуто амбивалентен. Он может связываться с предельной полнотой жизни¹ и с полным ее истощением — смертью:

Безмолвен лес, беззвучны небеса.

Молчание находится на двух противоположных полюсах: немота — знак «жизни, льющей через край», и немота — проявление ее отсутствия². Следующая строфа активизирует цветовой признак: отсутствие звука соответствует отсутствию цвета. У Пушкина образ снега в значении цвета включен в целую цепь предметных цветовых характеристик и поэтому воспринимается как выражение предельно яркой окрашенности. У Баратынского снег — знак отсутствия окрашенности. У Пушкина белый — *яркий цвет*, у Баратынского — *не-цвет*.

Жизнь для Баратынского конкретна и поэтому наделена полнотой окраски. Смерть — состояние негативное — отсутствие жизни, признаком ее является отсутствие признаков — бесцветность, немота, слепота, глухота. Картина завершается звуковым образом — стуком топора — мрачным символом смерти и упоминанием снега и белизны, теперь уже совершенно недвусмысленно символизирующих смерть.

Следующий раздел стихотворения как бы переводит нас на новый философский уровень. Размышления о сущности природы теперь сменяются философией отношения природы и человека. Противопоставление этих двух категорий строится на сопоставлении каждой из них с тем, что для Баратынского составляет основную тайну мира: природа становится фоном, на котором строятся размышления об отношении человека и смерти.

Первым шагом к решению этого вопроса Баратынский делает сопоставление труда, обращенного к природе, и творчества, адресатом которого являются люди. Возникает исходное противоречие: искусство пользуется человеком, чтобы выразить себя. Человек, в свою очередь, пользуется искусством как средством самовыражения. Две слепоты перекрещиваются для того, чтобы создать момент зрячести. Но противопоставление это оборачивается еще одной важной гранью: антитезой бессознательного, мира природы, и мира человека, трагически неотделимого от самосознания.

Начертанная Баратынским идиллическая картина — отнюдь не апологетизация крепостного труда, как утверждали вульгарные социологи. Это обобщенный образ трудовой деятельности человека, который в равной мере может проецироваться и на идиллический мир Феокрита, и на современную Баратынскому русскую реальность. В этой поэтической картине непосредственного отношения человека и природы труд предстает гармоническим началом. Труд — это язык, на котором человек говорит с природой и природа с человеком. Мысль эта встречается у Баратынского не впервые. Он посвятил

¹ Ср. у В. А. Жуковского: «И лишь молчание понятию говорит».

² Ср. у А. А. Блока:

Есть *немота* — то звук набата

Заставил замолчать уста.

В сердцах, восторженных когда-то,

Есть *роковая пустота* (курсив мой. — Ю. Л.).

ей специальное размышление в стихотворении «На посев леса». Обращение поэта к читателю остается без ответа, оно не создает диалога:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хрящ другой мне будет плодоносен!
И вот ему несет рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен!

Труд, обращенный к человеку, проклят бесплодностью; труд, направленный на природу, «плодоносен». Идея эта выражена в «Осени» с трагической силой. Переход от идиллической картины сельского труда к трагическому описанию художественного творчества отмечен важной риторической границей: метафора сменяется сравнением и, соответственно, авторская позиция приобретает открыто ораторский характер. Поэтика «невыразимых» оттенков сменяется антитетической риторикой.

Ты так же ли, как земледел, богат?

Ответ на этот вопрос допускает не только противопоставление, но и сопоставление. Еще можно предположить, что будет положительным: «Да, так же». Возможность такого смыслового хода как бы предсказывается следующими несколькими строками риторических вопросов и следующим за ними ликующим ответом, как бы утверждающим плодотворность творческого труда и призывающим гордиться его результатами:

Любуйся же, гордись восставшим им!
Счтай свои приобретения!

Тем более резко звучит интонационный перелом, опровергающий эту оптимистическую патетику: «Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским...» Образованная целым скоплением двусложных слов, эта строка создает ощущение большей сгущенности и интонационно и ритмически как бы выделяется из своего окружения. Выделенным центром на двух структурных уровнях — фонологическом и семантическом — оказывается строка:

Язвительный, неотразимый стыд.

Гармоническое зрение оборачивается слепотой. Переход к истине — прорыв в пространство пустоты. Позже у Блока, находящегося здесь под бесспорным влиянием Баратынского, прыгающий в романтическую даль Арлекино проваливается, по словам автора, «в пустоту», поскольку романтическая перспектива оказалась нарисованной на бумаге и прикрывающей окно в никуда. Именно таково положение лирического героя в конце этой строфы «Осени».

Следующий отрезок текста как бы озарен той предельной яркостью освещения, которая снимает для человека понятие цвета. Цвет заменяется сверхцветом, и мир, им освещенный, предстает полностью освобожденным от всех иллюзий. Все цвета отпали в едином ослепительном бесцветии, которое есть *смерть*. Специфика позиции Баратынского состоит в том, что и в этой точке

размышлений он не расстается со своим «Я», со своей личностью. Наоборот, «Я» как бы обретает новое и наиболее глубокое качество — *истинную точку зрения*, слияние с «промыслом оправданным». По Баратынскому, само отрицание личности не уничтожает ее, растворяя в безличностных категориях, а дает ей высшую полноту. В этом, при внешнем сходстве, принципиальное отличие позиции Баратынского от поздних романтиков и в дальнейшем славянофилов. Там самоотрицание венчается полнотой, здесь полнота венчается самоотрицанием.

Баратынский порывает с романтизмом, как бы оставаясь в пределах его языка, но вывернув все смысловые отношения наизнанку. Философические рассуждения вдруг обрываются гигантской и полной вполне романтического напряжения пейзажной картиной. Любимый символ романтиков — *буря* — дается в своих гигантски преувеличенных очертаниях (ветер превращается в *ураган*, море заменено *океаном*). Вся картина носит почти эсхатологический характер, риторика поддерживается напряженной звуковой организацией:

И в берег бьет волной безумной.

Природа предстает перед читателем в наиболее излюбленном романтизмом героическом воплощении. Однако далее читатель сталкивается с поистине беспрецедентной смысловой смелостью автора: вся эта почти апокалипсическая картина оказывается аналогом того отклика, который в ленивом уме толпы находит голос пошлости. Он не только семантически возведен на уровень центра, но и окружен глубоко контрастной образностью: «пошлый глас» — типичный стилевой оксюморон, так же как оксюморонно сочетание слов «вещатель» и «общих дум». Романтический образ слияния человека и природы в единстве катастрофических картин оказывается адекватом пошлости. Мир поэзии противопоставляет этому шумному отклику безмолвие — *silentium*.

Таким образом, отношение человека и природы, поэта и народа как бы завершается безвыходностью молчания.

Но это еще не конец. Сюжетное развитие мысли как бы обрывается. Все карты сброшены со стола, и игра начинается заново: читатель опять перенесен в самодостаточный мир природы, скованной зимой. Зима же совершенно недвусмысленно выступает как смерть. Стихотворение завершается торжеством зимы, неизбежной властью смерти. Но в природе смерть — это новое зачатие. В поэзии она — конец всего. Воскрешения в новой жизни поэта, согласно глубоко трагическому мировоззрению Баратынского, не дано.

Стихотворения Пушкина и Баратынского едины в том смысле, в каком единство неизбежно подразумевает противоположность. Они находятся в том переломном моменте литературного пути России и европейской культуры в целом, из которого открываются две перспективы: одна из них ведет к Толстому и Блоку, вторая — к Флоберу и Верлену. Подобно библейскому Моисею, Пушкин и Баратынский подвели свой народ к границе обетованной цели, но им не суждено было перейти ее; не перешли ее и мы. Нам все еще предстоит сделать этот рывок из пустоты на землю нового мира. Будем оптимистичны и остановимся на вере, что этот скачок будет сделан.

Неизвестный текст стихотворения А. И. Полежаева «Гений»

В раннем творчестве Полежаева, в произведениях, написанных до роковой для поэта встречи с Николаем I (28 июля 1826 г.), исследователей чаще всего привлекали поэмы «Сашка» и «Иман-козел», проникнутые бунтарской и антиклерикальной тенденцией. Остальные произведения, относящиеся к этому времени, рассматривались значительно менее пристально. Этому способствовало то, что тексты стихотворений первого периода сохранились, видимо, далеко не полностью и в смягченном виде. Между тем без поисков утраченных и детального изучения дошедших до нас стихотворений не могут быть решены коренные вопросы творчества Полежаева в целом и в частности — вопрос о литературной традиции, на которую опирался поэт в начале своего творческого пути.

Поэзия допушкинской поры, то есть первых лет XIX в., во второй половине 20-х гг. еще была свежа в памяти читателей. Так, Дельвиг в 1830 г., цитируя в «Литературной газете» строку из стихотворения И. П. Пнина «Слава», не указывал ни источника, ни автора, так как читатель, видимо, в подобном комментарии еще не нуждался¹.

Даже без специального изучения можно утверждать, что литературная осведомленность Полежаева — студента университета, проведенного в Москве годы, полные литературных событий (конец 10-х — начало 20-х гг.), была весьма широкой. О том, что мимо Полежаева не проходили даже сравнительно второстепенные литературные факты, свидетельствует вполне вероятная связь между его стихотворением «Песнь пленного ирокезца» и пьесой А. П. Бенитцкого, опубликованной в

¹ «Пример сильнее наставлений, — сказал поэт» (Лит. газ. 1830. Т. 2. № 72. С. 294). <Ныне авторство цитируемой заметки приписывается О. М. Сомову; см.: Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831: Указатель содержания. М., 1966. С. 104—105, 187. — *Ред.*>

журнале «Цветник»¹. Более того, вполне очевидная связь творчества Полежаева этого периода с декабристской поэзией не исчерпывает круг литературных его интересов, поскольку кощунственно-пародийная поэзия «Сашки» и «Иман-козла» была чужда декабристам и опиралась на иную литературную традицию.

Попробуем поставить вопрос о традиции, определившей первые литературные шаги поэта на примере одного из ранних произведений Полежаева — «Гений».

Прежде чем приступить к рассмотрению этого стихотворения, необходимо установить подлинный его текст. В изданиях сочинений Полежаева «Гений» воспроизводится по журналу «Вестник Европы» (1826. № 12) и по брошюре «Торжественные речи императорского Московского университета» (М., 1826). При рассмотрении творчества Полежаева стихотворению обычно отводится самое скромное место. Справедливо полагая, что Полежаев не мог искренне расточать похвалы Николаю и его коронованным предкам, комментаторы считают стихотворение сделанным по заказу и рассматривают его как традиционную дань официальной одической поэзии. Однако тот факт, что Полежаев счел возможным в период суда над декабристами выступить с безудержным славословием правительства, безусловно противоречит всему, что нам известно об идейном и моральном облике поэта. Заставляет насторожиться и то обстоятельство, что на торжественном университетском акте, посвященном окончанию учебного года, стихотворение «Гений» читал не Полежаев.

Обнаруженный автограф стихотворения позволяет установить, что текст, опубликованный в 1826 г. и воспроизводимый во всех последующих изданиях, включая советские, чудовищно изуродован и имеет весьма далекое отношение к подлинному тексту стихотворения (в «избранные сочинения» стихотворение «Гений» не включается, поскольку, не зная подлинного текста, редакторы не уделяли ему должного внимания).

Автограф стихотворения хранится в архиве Общества любителей российской словесности (ОР РГБ. Ф. 207. Оп. 24. № 1). Беловая рукопись Полежаева представляет нижний слой текста документа. Поверх него густо нанесен второй слой — поправки и вычеркивания рукой А. Ф. Мерзлякова, видимо пытавшегося приспособить текст стихотворения к цензурным требованиям. О характере этих исправлений речь будет в дальнейшем.

Вычеркивая и переправляя отдельные слова, Мерзляков сделал местами рукопись Полежаева неудобочитаемой. Однако, за исключением нескольких, не поддающихся прочтению слов, текст все же восстанавливается, и стихотворение приобретает следующий вид:

¹ В журнале «Цветник» за 1809 г. была опубликована «Драматическая безделка» Б[енитцкого] «Грангул», главный герой которой — мужественный ирокезец («иррокойец» — у Бенитцкого), жестоко истязаемый захватившими его в плен гуронами. Монолог Грангула прямо предвосхищает «Песнь пленного ирокезца» Полежаева.

ГЕНИЙ

Кто сей блестящий серафим,
Одетый облаком лазури,
Лучом струистым (?) огневым,
Быстрее молнии и бури
Парящий гордо к небесам?..
Я зрел: возникнувши из праха,
В укор судьбе, в укор векам
Он разорвал оковы страха,
Удел ничтожный бытия,
Он бросил взор негодованья
На сон природы, на себя,
На омертвелые созданья.
Я жив, он рек, я человек,
Я неразделен с небесами!
И глуть эфирную рассек
Одушевленными крылами.
Се он, Божественный, летит,
Душевных сил и славы полный,
И под собой с улыбкой зрит
И твердь, и океанов волны.
Уже он там, достиг небес,
Мелькнул, незрим, в дали туманной,
И легкий след его исчез,
Как ветер долин благоуханный,
Как метеор во тьме ночной,
Как сон [прзб]¹ впечатлений.
Кто ж он — сей странник неземной?
Великий ум, блестящий Гений!
Раскройся, вечность, предо мной,
Покровы мрачные, спадите,
И вслед[?] за истиной святой,
Душа и разум мой, парите.
О гений мира и любви,
Первоначальный жизни датель,
Не ты ли неба и земли
Непостижимый есть создатель?
Не ты ли радужным перстом
Извлек вселенную из бездны,
Не ты ль в пространстве голубом
Рассеял ночь и день подзвездный?
Не ты ль Гармонию низвел
На безобразные атомы
И в хор [?] [пле?]нительный привел
Дыханья[?] малые [?] и [?] громы?
Чья невидимая рука
Могла ничто [?] и все устроить
И смертного и червяка

¹ от дневных (?).

Создать, взрастить и успокоить?
Кто есть начало и конец
Непостижимых устроений,
Ты, добродетели отец,
Ты, Правота, могущий Гений.
О дел бессмертных красота!
Венец премудрости глубокой,
Святой дар неба — Правота,
Великих душ удел высокий.
В какой стране, в каких веках
Ты не была превозносимой?
В каких чувствительных сердцах
Ты не была боготворимой!
Надежду, счастье с тишиной,
Покой — отраду, мир приятной —
Все, все ты сыплешь под луной
Твоей рукою благодатной.
Пускай бестрепетный герой,
В кровавых битвах знаменитый,
Увенчан звучною молвой,
И меч свой, лавром перевитый,
Во храм бессмертия несет, —
Когда он чужд был сожаленья,
Что Правота произнесет?
Над ним достойное решенье:
«Герой! Повергни меч твой в прах!..»
Пускай вельможа горделивый,
Имея власть царя в руках,
Гнетет ярмом несправедливым
Пред ним трепещущий народ,
И сей, низринутый во прахе,
Его отцом своим зовет,
Окамененья в рабском страхе.
Раздайся, Правды приговор!
«Он был злодей», — речет Потомство,
И вечный, гибельный позор
Накажет лесь и вероломство.
Пускай блестящий лжемудрец
Своею славою надменной
Присвоит сам себе венец
К стыду обманутой вселенной,
«Ты ложный гений», — Правота
Ему речет, как глас громовый, —
И где твой блеск и красота,
Венец лжегения лавровый?
Так, Божий дар, ты возгремишь
Умам кичливым в наказанье,
И ложь, и злобу разразишь.
Так, правда — Бога достоянье.
Восторг в груди моей кипит,
Я полн возвышенных мечтаний,

Творец — твой дух со мною слит,
Я исполнил твоих созданий!

Мерзляков подверг этот текст значительной стилистической правке и, кроме того, исключил или переделал «опасные» в цензурном отношении строки. Редакция текста, получившаяся в результате этой переработки, была опубликована в собрании стихотворений Мерзлякова (1867) и исследователям творчества Полежаева, видимо, осталась неизвестна. Однако и этот смягченный вариант не удовлетворил университетское начальство. Тогда, по всей видимости, и была создана третья, наиболее изуродованная и отдаленная от первоначального текста Полежаева, редакция стихотворения. Она-то и воспроизводится до сих пор в полных собраниях сочинений в качестве подлинного произведения поэта.

Искажение текста за счет введения в него новых стихов — очевидный факт. Вот один из примеров:

Монарх любви и правоты
На троне россов воцарился.
Иль ты (гений. — Ю. Л.) с небесной высоты
К нам в Николае ниспустился?

Необходимо указать на два обстоятельства, казалось бы, подкрепляющие авторитет третьей редакции: она была опубликована за подписью Полежаева и именно в этом виде повторена в издании его стихотворений 1832 г. Однако и то и другое вполне объяснимо. Третьего июля 1826 г., во время суда над декабристами, Полежаев не пожелал читать изуродованное стихотворение и тем самым авторизовать переделку. К концу месяца, когда печатался интересующий нас номер «Вестника Европы»¹, положение изменилось: видимо, еще до ареста Полежаева слухи о доносе на него проникли в университет. По крайней мере университетское начальство было заранее запрошено о поведении Полежаева и, вероятно, из ведомственных соображений, стремясь замять дело, аттестовало его как «превосходнейшее». Если учесть, что подпись под третьей редакцией стихотворения появилась в условиях, когда университетское начальство, да и сам Полежаев были заинтересованы в том, чтобы сделать эту характеристику правдоподобной, то станет ясно, что рассматривать ее в качестве свидетельства бесспорности текста не приходится. Что же касается издания 1832 г., то оно создавалось в обстановке, которая не позволяла делать стихотворные тексты уязвимыми в цензурном отношении.

Изучение истории текста позволяет пересмотреть вопрос о датировке стихотворения. Оно было публично прочтено 3 июля 1826 г. Однако можно полагать, что создание стихотворения относится к более раннему времени. На это указывает прежде всего содержание. Наиболее острыми в политическом

¹ О близком выходе № 12 «Вестника Европы» было объявлено в «Московских ведомостях» от 24 июля 1826 г. (в том же номере был опубликован приговор по делу декабристов). О том, что номер поступил в продажу, было сообщено 25 июля 1826 г., то есть за несколько часов до ареста Полежаева.

отношении являются строки, посвященные изображенно всевластного временщика:

...Пускай вельможа горделивый,
Имея власть царя в руках,
Гнетет ярмом несправедливым
Пред ним трепещущий народ,
И сей, низринутый во прахе,
Его отцом своим зовет,
Окамененя в рабском страхе...

Эти строки явно имели конкретный политический смысл, и показательно, что именно их вычеркнул Мерзляков. Однако если датировать стихотворение весной 1826 г. (крайняя дата создания стихотворения), строки эти представляют не более как отвлеченное обличение «вельможи», злоупотребляющего врученной ему властью. Иной характер приобретает это место, а с ним и все стихотворение, если предположить, что оно в первоначальном виде было создано до осени 1825 г.¹ Подобная датировка поддерживается тем, что портрет «временщика» текстуально близок к бесспорно известной Полежаеву характеристике Аракчеева, данной Рылеевым.

У Полежаева:

Раздайся, Правды приговор!
«Он был злодей», — речет Потомство,
И вечный, гибельный позор
Накажет лесь и вероломство.

У Рылеева:

Все трепещи, тиран! За зло и вероломство
тебе твой приговор произнесет потомство.

Если принять предлагаемую нами датировку, то стих «имея власть царя в руках» и другие детали характеристики заполняется вполне конкретным, исторически значительным содержанием.

В пользу отнесения стихотворения к 1825 г. можно привести и некоторые другие соображения. Анализ правки, которой подверг стихотворение Мерзляков, показывает, что она имела в основном стилистический характер. Мерзляков, по вполне понятным причинам, исключил часть строк о временщике, но сохранил общий, отнюдь не нейтральный в политическом отношении характер стихотворения. Весной 1826 г. Мерзляков бесспорно правил бы стихотворение иначе. Помимо общей обстановки реакционного террора, помимо крамольной репутации университета, у него были и особые причины для опасений. Правительство старательно собирало сведения об учителях обвиняемых, и в ответах на вопрос: «кто были ваши учителя и наставники?»,

¹ 10 сентября 1825 г. в Грузии произошло событие, повлекшее отход Аракчеева от политической деятельности, — убийство его любовницы Настасьи Минкиной.

«не слушали ль сверх того особых лекций?» — у ряда видных деятелей тайных обществ значилось имя Мерзлякова. Не случайно в уже готовый второй том своих «Подражаний и переводов» он поспешил вклеить посвящение Николаю I (цензурное разрешение дано 24 мая 1824 г., однако том вышел в свет в 1826 г.). Ясно, что в этих условиях, просматривая стихотворение, предназначенное для публичного чтения в разгар суда над декабристами, Мерзляков проявил бы большую осторожность и подверг бы его значительной переработке в духе той, которая и была осуществлена в третьей редакции.

Установление подлинного текста и новая датировка стихотворения позволяют сделать некоторые наблюдения над связью «Геня» с определенной историко-литературной традицией. Прежде всего обращает на себя внимание воздействие на стихотворение декабристской системы идей и поэтики. Это проявляется не столько в прямом текстуальном влиянии Рылеева, отмеченном выше, не столько в портрете Аракчеева, нарисованном средствами пропагандируемой декабристами высокой гражданской сатиры, сколько в общей концепции произведения. В центре стихотворения — идея активной, героической личности. Это «великий ум, блестящий гений». Он носитель высших человеческих качеств, источник исторического движения:

Он разорвал оковы страха,
Удел ничтожный бытия.

Хотя тема «гения», возможно, была задана поэту университетским начальством, но разработка ее прямо ведет нас к декабристским представлениям о решающей роли «исключительной», гениальной личности. Показания Г. С. Батенькова сохранили интересное высказывание А. Бестужева в связи с убийством 10 сентября 1825 г. в Грузии: «Решительный поступок одной молодой девки производит такую важную перемену в судьбе 50 миллионов». После этих слов присутствующие «стали говорить о том, что у нас совершенно исчезли великие характеры»¹. Важно отметить, что мысль свою Полежаев развивает в предельно абстрактной, романтической форме. В отличие от декабристской поэзии, сближаясь в этом отношении с молодым Лермонтовым, он ставит в центре стихотворения не героическую личность человека (у декабристов — чаще всего исторического деятеля), а персонифицированную идею активности, борьбы.

Оборотной стороной романтической веры в историческое избранничество «гения» являлось противопоставление ему «омертвевших созданий». «Исторгшемуся из праха» гению противостоит пассивность «трепещущего народа», который тирана

...отцом своим зовет,
Окамененья в рабском страхе.

¹ Письма Г. С. Батенькова, И. И. Пущина и Э. Г. Толля. М., 1936. С. 215.

Не только текстуально, но и идеологически строки эти близки к известным стихам В. Ф. Раевского:

Как истукан, немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе...
(«Певец в темнице», 1822)

Влияние идей декабристского романтизма на стихотворение Полежаева бесспорно. Строки:

Восторг в груди моей кипит,
Я полн возвышенных мечтаний, —

ясно подсказаны общим тяготением декабристской поэтики к «высокому», гражданственному пафосу.

Вместе с тем анализ стихотворения «Гений» убеждает нас в связи его с определенными идеологическими тенденциями, выходящими за пределы романтизма. Романтическому, бунтарскому представлению об активности «исключительной» личности и романтическому же требованию, чтобы эта личность прониклась религиозным самоотречением¹, противостояло связанное с демократической философией XVIII в. представление о высоком предназначении не только исключительной личности, но и любого человека, стремящегося «к прекрасному, величественному, высокому» (Радищев). Противопоставляются друг другу не личность и масса, а человек и обстоятельства. Тема прекрасной природы человека занимала значительное место в творчестве поэтов, связанных с традицией философии XVIII в., — И. Пнина с его одой «Человек», А. Востокова, Н. Гнедича, Мерзлякова. Видимо, именно через последнего и осуществлялось воздействие на Полежаева (как и на всю студенческую аудиторию Мерзлякова) идей этого, уже отошедшего на второй план, но сыгравшего свою роль в формировании русской политической лирики 20-х гг. (в том числе и декабристской) литературного лагеря.

В стихотворении Полежаева присутствует и второе, резко расходящееся с романтическим, истолкование центральной темы. Гений — просто человек, гениальность его состоит в том, что он нашел в себе силу возвратиться к «человеческой сущности», свергнув мертвящее бремя общественных условий.

Я жив, он рек, я человек (курсив мой. — Ю. Л.).
Я неразлучен с небесами!

Ср. у Пнина:

Прими мое благословенье,
Зиждитель-человек! прими (курсив мой. — Ю. Л.).
(«Человек», 1805)

¹ Вторую разновидность романтического понимания человека находим в относящихся к 1826 г. переводах Полежаева из Ламартина — «Человек» и «Провидение человеку».

Характерно, что именно второе понимание человека, противостоящее романтическому, было не только сохранено, но и усилено Мерзляковым.

У Полежаева гений

...бросил взор негодованья
На сон природы, на себя
На омертвевшие созданья.

У Мерзлякова:

Он бросил взор негодованья
Окрест — на дикость, слабость, тьму,
На сон *прекрасного* созданья (курсив мой. — Ю. Л.).

Концепция Мерзлякова ясна: любой человек по своей природе — «прекрасное созданье». В «дикость, слабость» он погружен невежеством — «тьмой». Романтическая антитеза гениальной, исключительной личности и толпы заменяется просветительским противопоставлением человека, осуществившего благодаря просвещению свои прекрасные возможности, — человеку, прозябающему в неведении своих прав и сил.

Таким образом, пример одного стихотворения, считавшегося «официозным»¹, показывает, сколь широки и разнообразны были связи начинающего Полежаева с гражданским направлением русской политической лирики первой четверти XIX в.

1957

¹ См.: Полежаев А. И. Полн. собр. соч. / Ред. и коммент. Н. Бельчикова. Л., 1939. С. 425.

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

Среди поэтических деклараций позднего Лермонтова стихотворение «Журналист, читатель и писатель» (1840) занимает особое место. Высказанные в нем суждения и сам факт того, что Лермонтов, обычно весьма скупой на высказывания по поводу текущей литературной жизни, выступил здесь не только как поэт, но как критик и полемист, неоднократно привлекали внимание исследователей¹. Значительные их усилия были потрачены на выяснение прототипов стихотворения, что помогло прояснить его историко-литературный смысл и связать его с конкретными обстоятельствами журнальной полемики 1840 г. Однако у такой позиции были и свои издержки: весь монолог Писателя (в интерпретации Б. Эйхенбаума) или Читателя (следуя Э. Герштейн) оказывается изъятым из авторской сферы, а оба эти персонажа — противопоставленными друг другу. Вспомним, как интерпретирует отношения Читателя и Писателя крупнейший знаток творчества Лермонтова Б. Эйхенбаум. Отметив, что слова Читателя «звучат необычайно серьезно и сильно — как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова», Эйхенбаум ставит вопрос об отношении слов Писателя к общему смыслу стихотворения. Приведя исключительно интересные данные о параллели ситуации стихотворения и лермонтовского рисунка в альбоме 1840—1841 гг., где поэт изобразил себя и А. Хомякова, исследователь заключает: «Сопоставление рисунка со стихотворением „Журналист, читатель и писатель“ заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя — Хомякова как представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как „ис-

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

поведь“ Лермонтова. В самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя „О чем писать?“ трудно приписать Лермонтову, выпускавшему в это время в свет свой роман и печатающему много стихотворений». «Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что „Журналист, читатель и писатель“ — ироническое стихотворение и что эпиграф надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом „читателя“ именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер»¹.

Игнорировать соображения Б. Эйхенбаума было бы глубоко ошибочно, но определенные коррективы к ним все же необходимы. Прежде всего, безусловное противопоставление Читателя и Писателя и следующее из него исключение слов Писателя из круга авторских размышлений противоречит непосредственному читательскому чувству: речи Писателя звучат таким искренним лермонтовским пафосом, что традиционно воспринимаются читателями не в ироническом ключе. Для доказательства того, что здесь мы имеем дело с «чужой речью» и чужими для Лермонтова мыслями, нужны более весомые соображения. Кроме того, нельзя не заметить, что позиция Читателя чисто негативна: он отвергает определенные явления современной литературы, но ничего не говорит о возможных путях будущего развития. Это и естественно: Читатель — светский человек, наделенный вкусом и здравым смыслом, далекий от профессиональной литературы. И Эйхенбаум, бесспорно, прав в том, что его концепция отражает одну сторону литературной позиции Лермонтова. Но мы располагаем сведениями, что именно в эту пору Лермонтов все больше чувствовал себя связанным с литературой, беседовал с А. А. Краевским об основании журнала и собирался, добившись отставки, сделаться профессиональным литератором. Можно предположить, что и Читатель, и Писатель выражают разные аспекты жизненной и литературной позиции Лермонтова на перепутье весны 1840 г.

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

Писатель говорит об исчерпанности романтической тематики:

¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л. 1961. С. 105—107.

О чем писать? Восток и юг
 Давно описаны, воспеты;
 Толпу ругали все поэты,
 Хвалили все семейный круг;
 Все в небеса исслись душою,
 Взывали с тайною мольбою
 К N. N., ивведомой красе, —
 И страшио надоели все¹.

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

Тема бесплодности, отсутствия литературы неизменно возникает, когда господствующие художественные принципы исчерпывают свои возможности и литература ждет нового слова. Так, Андрей Тургенев, не удовлетворенный карамзинизмом, в 1801 г. утверждал, что в России еще нет литературы² (сам Н. Карамзин защищал этот тезис в конце 1790-х гг.). «У нас есть критика и нет литературы»³, — провозгласил А. Бестужев в том самом 1825 г., когда были опубликованы первая глава «Евгения Онегина» и, в том же томе «Полярной звезды», отрывки из «Цыган», закончены «Борис Годунов» и «Горе от ума». В 1834 г. Пушкин набросал статью под заглавием «О ничтожестве литературы русской», а Белинский в центр своей программной статьи «Литературные мечтания» поставил тезис: «У нас нет литературы». За каждым из этих утверждений стоят пафос новаторства и предчувствие способности литературы сказать новое слово. Этим же пафосом питаются и слова Читателя о бесплодности русской литературы, и риторический вопрос Писателя: «О чем писать?».

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

Значительно сложнее вопрос о смысле второй части стихотворения. Она почти полностью состоит из монолога Писателя (кстати, примечательно, что

¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 146. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Тургенев А. И. <Речь о русской литературе> // Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 44.

³ Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Декабристы: Эстетика и критика. М., 1991. С. 117.

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

этот персонаж именуется писателем, а не поэтом, как у Пушкина: это, видимо, связано с возрастающей ориентацией Лермонтова на прозу)¹.

Писатель видит две возможности:

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

Этому творчеству противопоставлен другой его вид:

Бывают тягостные ночи
 <...>
 Тогда пишу. Диктует совесть,
 Пером сердитый водит ум:
 То соблазнительная повесть
 Сокрытых дел и тайных дум;
 Картины хладные разврата,
 Преданья глупых юных дней,
 Давно без пользы и возврата
 Погибших в омуте страстей,
 Средь битв незримых, но упорных,
 Среди обманщиц и невежд,
 Среди сомнений ложно черных
 И ложно радужных надежд.
 Судья безвестный и случайный,
 Не дорожа чужою тайной,
 Приличьем скрашенный порок
 Я смело предаю позору;
 Неумолим я и жесток...

Вопрос о праве литературы на обличение общественных пороков, о природе зла и законах его изображения в литературе стоял в конце 1830 — начале 1840-х гг. очень остро. Романтизм с его поэтизацией зла и убеждением в том, что великое преступление поэтичнее, чем мелкая добродетель, вообще

¹ Н. И. Мордовченко тонко заметил, что за «месяц до создания „Журналиста, читателя и писателя“ цензурой было разрешено печатание „Героя нашего времени“» (Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 761), и выделил соотнесенность этих двух произведений.

снимал вопрос о моральной оценке героя. Это давало основание консервативным критикам романтизма обвинять его в проповеди безнравственности, что в условиях николаевских порядков легко приобретало характер политического обвинения.

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

Вот вам мораль: по мнению моему,
 Кухарку даром нанимать опасно;
 Кто ж родился мужчиною, тому
 Рядиться в юбку странно и напрасно:
 Когда-нибудь придется же ему
 Брить бороду себе, что несогласно
 С природой дамской... Больше ничего
 Не выжмешь из рассказа моего (V, 93).

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

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

Возникал еще один вопрос. Романтический демонизм был принципиально автобиографичен: описывая демоническую личность, поэт описывал себя. Изображая светского злодея, писатель должен был опереться на опыт объективных психологических наблюдений. При этом возникали совершенно новые задачи. Хрестоматийно известны слова Гоголя о том, что «дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаившись в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»¹. Обычно в этом высказывании подчеркивается антитеза романтически-грандиозного зла и зла обыденного, которого «не зрят равнодушные очи». Однако здесь присутствует и другое противопоставление: зла открытого, явного и зла под маской. Романтизм искал зла открытого и находил своих героев в ущельях гор и притонах разбойников, воображение же Лермонтова начиная с середины 1830-х гг. волновал «приличьем

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. Л.], 1952. Т. 8. С. 53.

скрашенный порок». Предметом изображения становится большой свет, который рисуется Лермонтову как маскарад преступников и жертв:

А между тем из них едва ли есть одии,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщины
Без преступления иль утраты!..

(«Не верь себе...», 1839)

Интерес к жизни света сближает Лермонтова этих лет с литературой так называемой «светской повести», которая на рубеже 1820—1830-х гг. сыграла определенную роль в становлении психологического реализма, но к концу 1830-х — 1840-м гг. измельчала и начала вырождаться в кружковую литературу «света». Однако сходство здесь было внешним. Светская повесть (по крайней мере, в декларативном истолковании, которое она получала под пером П. А. Вяземского) ставила задачу психологического реализма, создания школы тонкого анализа душевных переживаний человека. В предисловии к своему переводу «Адольфа» Бенжамена Констана (1831) Вяземский с удовлетворением отмечал, что в этом произведении нет «приключений, неожиданных переломов, одним словом, всей кукольной комедии романов». Задача романа — «выказать сердце человеческое, переверотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины»¹. Такой подход заставлял обращаться к миру, где культура чувств была наиболее развита. Интерес к свету приобретал «психологический», а не сатирический характер. Внимание переносилось на «метафизику страстей».

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

В этом отношении ближайшим предшественником Лермонтова был Е. Баратынский, который в своих «светских» поэмах («Бал», «Наложница») также изображал преступные страсти под корой приличий и столкновение «беззаконной кометы» со светским маскарадом. Баратынский писал: «Хотя мы заглядываем в свет, мы — не светские люди. Наш ум иначе образован, привычки его иные. Светский разговор для нас ученый труд, драматическое создание, ибо мы чужды настоящей жизни, настоящих страстей светского общества»².

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

¹ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 124.

² Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 505—506.

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

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

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

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

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

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

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

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

С святыней зло во мне боролось...

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

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

Это стремление проникнуть сквозь покровы «приличий светских и страстей», необходимое для пророка — обличителя современности, диктует знание зла и причастность к нему. Оно же объясняет и так называемое светское поведение Лермонтова второй половины 1830-х гг., его стремление стать светским человеком. Оно же, по всей вероятности, объясняет и один хорошо известный, но до сих пор еще удовлетворительно не объясненный эпизод лермонтовской биографии. Мы имеем в виду эпизод ухаживания Лермонтова за Е. А. Сушковой-Хвостовой. Фактическая сторона известна нам по мемуарам Сушковой¹. Речь идет об искусной интриге, с помощью которой Лермонтов расстроил брак Сушковой и Алексея Лопухина, уверил ее в своей страсти, а затем, когда Сушкова уже ожидала с его стороны предложения руки и сердца, с помощью анонимного письма добился, чтобы ему отказали от дома. Весь этот эпизод Лермонтов также изложил, во-первых, в письме к своей кузине и союзнице по интриге А. М. Верещагиной и, во-вторых, в романе «Княгиня Лиговская», где Сушкова изображена под именем Елизаветы Николаевны Негуровой. Резюмируя эту историю, А. Глассе пишет: «В искусстве любовной интриги, любовной мистификации упражнялся большой свет. Во время своего дебюта в петербургском обществе Лермонтов применил это искусство к светской львице, которая сама не раз играла в эту игру»².

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

Для того чтобы представить себе место такого художественного видения в развитии реализма, напомним один пример. Б. Томашевский еще в 1941 г., поставив вопрос о необходимости исследования связей Лермонтова с передовыми явлениями западной прозы 1830-х гг., и в частности со школой

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

² См.: Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. С. 107.

Бальзака, обратил внимание на роман Шарля де Бернара «Жерфо» (1838). Роман этот привлек внимание русских читателей, и Томашевский привел ряд косвенных, но убедительно звучащих соображений в пользу знакомства с ним Лермонтова. Ш. де Бернар, писатель бальзаковского направления, в эту пору мог по своей популярности соперничать со своим учителем. Бальзак же был в России этих лет настолько известен, что В. Соллогуб, рисуя типичного гвардейского офицера (повесть «Сережа», 1838), счел нужным отметить: «Он читал всего Бальзака и слышал о Шекспире»¹.

Сравнительное изучение романов Ш. де Бернара и Лермонтова позволяет Б. Томашевскому заключить: «Сопоставление „Жерфо“ и „Героя нашего времени“ не приводит нас к выводу о каком-нибудь заимствовании или влиянии (в узком смысле слова); оно говорит о литературном фоне. Образ, давно задуманный, получил у Лермонтова полное выражение в результате знакомства с „аналитическим романом“ школы Бальзака. Самое имя Бальзака, фигурирующее на страницах романа, показывает, куда было направлено внимание Лермонтова»².

Нас интересует, однако, одна деталь: герой романа Ш. де Бернара писатель Жерфо проводит лето в Швейцарии, где у него завязывается роман, в результате которого и возлюбленная его, и ее муж погибают. В конце же сообщается, что Жерфо вернулся в Париж и написал на этот сюжет роман, одобренный критикой. Такое отношение к методам и задачам искусства не было, однако, для Лермонтова последним словом его творческой эволюции. Н. И. Мордовченко в процитированной выше статье пронизательно заметил, что между «Журналистом, читателем и писателем» и предисловием ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов проделал значительную эволюцию, сблизившую его с литературной позицией Белинского и «Отечественных записок». Это соображение можно было бы распространить: в воззрениях Лермонтова за эти годы можно отметить отзвуки того весьма широкого движения в европейской литературе, которое склонно было сблизать литературу и науку и видеть в писателе разновидность наблюдателя-естественника или врача-диагноста. Замечательно по отчетливости эту мысль выразил Баратынский в предисловии к поэме «Цыганка». От литературы, подчеркивал он, не следует требовать «положительных нравственных поучений», должно «видеть в ней науку, подобную другим наукам, искать в ней *сведений* <...> требуйте от них [поэтов] того же, чего от ученых: истины показаний»³.

Сопоставление писателя и естественника положит Бальзак в основу предисловия к «Человеческой комедии» (1842): «Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись в одной книге представить весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения об Обществе?» Отсюда обещание Бальзака написать аналитические этюды, из которых пока «напечатан только один: „Физиология брака“. Скоро я напишу два других

¹ Соллогуб В. А. Избр. проза. М., 1983. С. 24—25.

² Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 506.

³ Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. С. 430.

произведения этого жанра. Во-первых, „Патологию социальной жизни“, затем — „Анатомию педагогических корпораций“»¹.

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

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

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

Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решаю показать...
<...>
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?

Ответом на этот вопрос является первое рассуждение Писателя, когда:

...с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Критицизм и утопизм не исключали, а взаимно подразумевали друг друга, и связь и обоюдное усиление этих двух, казалось бы, противоположных тенденций составляет характерную черту русского реализма. Столь разнообразны явления, как гоголевские поиски положительных начал, увлечение русских писателей утопическими мотивами Диккенса и Жорж Санд, сентиментальность молодого Достоевского, утопизм Валериана Майкова, поиски Александра Иванова, идеалы молодой редакции «Москвитянина», утопизм «Губернских очерков» Щедрина и многое другое, имели одну общую черту: они не отрицали ни страшного лица современности, ни необходимости прав-

¹ Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 3, 16—17.

дивого его изображения в искусстве, но требовали лишь, чтобы этот мир был «очищен и обмыт» утопической «мечтою благородной». В контексте еще не забытой полемики с романтизмом это могло восприниматься как его рецидив, а порой и реально им было.

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

В то самое время, когда Лермонтов, сидя под арестом за дуэль с Барантом, написал «Журналиста, читателя и писателя», им было создано и другое стихотворение — «Пленный рыцарь» (1840).

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

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

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

В небе играют всё вольные птицы...

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

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

Игра же здесь — то радостное, счастливое состояние бесконечной свободы и веселья, которое в поэзии Лермонтова приписывается детям и блаженным душам. Птицы и звезды имеют еще один общий признак — они свободны: «Воздух там чист, как молитва ребенка; / И люди, как вольные птицы, живут беззаботно» (с. 27).

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

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

(«Мцыри»)

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

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

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

Быстрое время — мой конь неизменный,
Шлема забрало — решотка бойницы,
Каменный панцырь — высокие стены,
Щит мой — чугунные двери темницы.

(«Пленный рыцарь»)

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

В этой связи особый смысл получают известные лермонтовские строки:

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

(«Как часто, нестройю толпою окружен...»)

«Железный стих» — вызов поэта каменному миру тюрьмы.

Таким образом, в «Пленном рыцаре» мы видим ту же структуру поэтического мира, что и в словах Писателя: прекрасный, но утопический мир небесных образов и звуков, мир гармонии, отнесенный поэтом в будущность, и мир железного стиха, который «неумолим» и «жесток»¹.

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

¹ Глубокий анализ «железного» и «эфирного» стиха см.: *Пумпянский Л.* Стиховая речь Лермонтова // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 402—403.

отказываться от искусства, как язычник отворачивается от обманувшего его бога.

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

1988

Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета»

Из произведений Шекспира «Гамлет» привлек особенно пристальное внимание Лермонтова. «Если он велик, то это в Гамлете», — писал поэт о Шекспире в начале 1830-х гг. (6, 407). Видимо, интерес к пьесе усилился в середине 1830-х гг. Так, в тексте «Маскарада» (1835), в заключительной сцене, в момент, когда обезумевший Арбенин бросается к гробу Нины, Неизвестный произносит стих:

И этот гордый ум сегодня изнемог!..

Текст представляет собой отзвук реплики Офелии, поверившей в безумие Гамлета:

O, what a noble mind is here o'erthrown!

То, что в связи с трагедией Арбенина Лермонтову пришел на память не образ Отелло, казалось бы сюжетно более близкий, а именно Гамлет, весьма знаменательно. Это свидетельствует, что основу конфликта «Маскарада» для Лермонтова составляет не ревность героя. Следует учитывать особое истолкование Лермонтовым образа Гамлета. Разойдясь с общепринятым толкованием его времени, он не считал основой характера Гамлета слабость воли, неспособность к действию. Пересказывая беседу Гамлета с Гильденстерном, Лермонтов вкладывает в уста героя слова: «...как вы хотите из меня, *существа, одаренного сильной волею, исторгнуть тайные мысли?..*» (6, 408; курсив мой. — Ю. Л.).

Упоминание «сильной воли» в тексте Шекспира отсутствует. Для Лермонтова Гамлет — сильный человек. Он бездействует потому, что не находит достойного поприща. Столкнувшись со злом мира, он потерял веру в людей и стимулы к действию. Это сближает его в сознании Лермонтова с образом Арбенина.

Еще более значительна другая реминисценция из трагедии Шекспира. В заключительных стихах «Смерти поэта» исследователей обычно смущают строки, угрожающие «Свободы, Гения и Славы» палачам небесным судом.

Таитесь вы под сению закона,
 Пред вами суд и правда — все молчи!..
 Но есть и Божий суд, наперсники разврата!
 Есть грозный суд: он ждет;
 Он недоступен звону злата,
 И мысли и дела он знает наперед.

Идею этого отрывка можно резюмировать следующим образом: на земле «звон злата» спасает преступника от возмездия, но «есть и Божий суд», на котором преступление предстает в истинном виде. В творчестве Лермонтова эта мысль звучит несколько неожиданно, противореча и богоборческим настроениям поэта, и всему духу политической активности, пронизывающему стихотворение. Более того, она противоречит обстоятельствам гибели Пушкина — ясно, что не «звоном злата» Дантес и его вдохновители собирались откупаться от возмездия. Между тем мысль эта не была случайной в стихотворении. Показательно, что именно ее высказал Лермонтов, по свидетельству С. А. Раевского, в беседе с Н. А. Столыпиным: «Если над ними нет закона и суда земного, если они палачи Гения, так есть Божий суд»¹. Смысл этого загадочного места проясняется, если вспомним, что оно представляет реминисценцию из «Гамлета». В переводе М. П. Вронченко это место звучит так:

...На нечистом
 Потоке света может позлащенной
 Преступник правду отклонить рукой,
 Купить закон добычею богатства;
 Но там не так! Там тщетны все предлоги,
 Там в наготе дела порока видны...²

Смысл этой скрытой цитаты станет ясен, если мы вспомним место ее в пьесе Шекспира. Приведенный текст — часть знаменитого монолога короля: «Смрад моего греха достиг небес». Перед читателем, помнившим это, сразу же возникал образ царя — убийцы и преступника, главного виновника зла, царящего в «Датском королевстве». Введение такого намека резко заостряло политическое звучание всего стихотворения. Необходимо помнить и то, что в момент произнесения королем монолога за его спиной стоит готовый к цареубийству Гамлет, в понимании Лермонтова — мститель, «одаренный

¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 484.

² Гамлет, трагедия в пяти действиях, соч. В. Шекспира / Пер. с англ. Вронченко. М., СПб., 1828. С. 109.

«In the corrupted currents of this world, Offence's gilded hand may shove by justice; And oft'tis seen, the wicked prize itself. Buys out the law: But'tis not so above: There is no shuffling, there the action lies In his true nature...» (Hamlet, Act III, scene III).

сильною волею». Таким образом, в стихотворение косвенно входила и декабристская тема цареубийства. Следовательно, стихи, которые можно истолковать как пассивное упование на «Божий суд», представляют собой одно из наиболее острых в политическом отношении мест стихотворения.

Несколько замечаний о процитированных выше воспоминаниях Раевского. Можно предположить, что здесь произошла обычная ошибка мемуаристов: Раевский запомнил мысль Лермонтова, но передал ее потом словами стихотворения, возникшего после. Возможно также, что Лермонтов в разговоре просто процитировал «Гамлета», чего не поняли его собеседники, а позже отзвуки мысли Шекспира вошли в стихи Лермонтова.

1961

Из комментария к поэме «Мцыри»

Сюжетные и текстуальные совпадения в подлинно художественных произведениях редко говорят о так называемых заимствованиях. Чаще речь может идти о полемике, отталкиваниях, противопоставлении известному литературному образцу своего, оригинального решения. Если сравнение не производится механически, то оно еще резче подчеркивает оригинальность художественного решения автора. Именно к таким выводам приводят сопоставления при анализе знаменитой сцены боя Мцыри с барсом. В исследовательской литературе приводились интересные сравнения этого эпизода с мотивами поэмы Шота Руставели и грузинского фольклора¹. Комментатор этой сцены должен учитывать и другой материал: интересные наблюдения можно сделать, сопоставив битву Мцыри и барса с боем между Ганом Исладцем и волком в романе Виктора Гюго.

В «Гане Исладце» читаем: «Они упали оба, и рев человека слился с рычанием зверя <...> Из двух противников именно дикий зверь, а не человек был тот, чьи кости раздроблялись острыми зубами, чье мясо раздиралось нылающими когтями, а тот, чье рычание превосходило противника дикостью и свирепостью, — был именно человек, а не зверь»².

У Лермонтова:

И мы...
<...>
...упали разом...
<...>

¹ См.: Андроников И. Лермонтов. М., 1951. С. 144—146; Семенов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 60—62.

² Ils tombèrent tous deux, et le rugissements de l'homme se confondirent avec les hurlements de la bête <...> Des deux adversaires, celui dont les os étaient broyés par des dents aiguës, les chairs déchirées par des ongles brûlants, ce n'était pas l'homme, mais la bête féroce; celui dont le hurlement avait l'accent le plus sauvage, l'expression la plus farouche, ce n'était point la bête fauve, mais homme. (Oeuvres de Victor Hugo. Paris, 1844. T. 10. P. 299—300).

И я был страшен в этот миг;
 Как барс пустынный, зол и дик,
 Я пламенел, визжал, как он;
 Как будто сам я был рожден
 В семействе барсов и волков
 Под свежим пологом лесов.
 Казалось, что слова людей
 Забыл я — и в груди моей
 Родился тот ужасный крик...

Смерть волка у Гюго: «Его огненные глаза погасли и полузакрылись»¹.
 Смерть барса у Лермонтова:

Зрачки его недвижных глаз
 Блеснули грозно — и потом
 Закрылись тихо вечным сном...

Близость сюжетной ситуации вместе с тем раскрывает столь глубокое отличие авторской позиции, что можно говорить о сознательной полемике. У Гюго бой героя и зверя должен подчеркнуть романтическую идею исконно злой, звериной природы Гана. Ган — воплощение зла и бесчеловечия. И в природе, как и в обществе, есть исконное зло и исконное добро. Ган более зверь, чем волк: убив врага, он пьет его кровь, а над телом волка говорит: «Жаль, ты больше не будешь пожирать людей»². Мысль Лермонтова прямо противоположна: природа человечна — бесчеловечно общество. Деревья — «как братья в пляске круговой», скалы полны любви «и жаждут встречи каждый миг». Антропоморфные образы — признак принадлежности к положительному миру — распространены и на барса: «Он застонал, как человек», «встретил смерть лицом к лицу, как в битве следует бойцу». Мир природы — мир «воли», общество — «тюрьма». Природа дает Мцыри свободу, счастье любви (грузинка) и счастье борьбы с честным и смелым противником. Чувство братства, которое испытывает герой к природе, распространяется и на барса («обнявшись крепче двух друзей»). Барс, давший Мцыри познать радость честной битвы, милосерднее к герою и человечнее, чем ласковые тюремщики-монахи. Сцена боя у Гюго утверждает звериную природу героя — у Лермонтова его человечность, полноту жизненных сил.

В сцене боя с барсом есть отзвук и совсем другого чтения — поэмы Пушкина «Тазит» (опубликована Жуковским в 1837 г. под названием «Галуб»).

У Лермонтова:

Но в горло я успел воткнуть
 И там два раза повернуть
 Мое оружье...

¹ «...Ses yeux de flamme s'éteignirent et se fermèrent à demi» (Oeuvres de Victor Hugo. T. 10. P. 301).

² «Tu ne mangeras plus d'hommes; c'est domnage» (Ibid.).

У Пушкина:

Ты в горло сталь ему воткнул
И трижды тихо повернул... (V, 77)

Поэма «Тазит» привлекала внимание Лермонтова реализмом изображения жизни горцев. Не случайно Лермонтов вспомнил ее, работая над «Валериком». И вместе с тем для понимания замысла Лермонтова интересно именно *различие* в позиции Пушкина и Лермонтова. В поэме Пушкина процитированные строки произносит отец — носитель первобытного, воинственного и примитивного сознания. Но Тазиту, приобщенному к более высокой культуре, чужда примитивная свобода горского быта. Он приобрел черты более высокого сознания — гуманность, уважение к другому человеку. За пушкинским текстом стоит вера в освободительную роль цивилизации. В поэме Лермонтова цивилизация приравнена миру «тирью», а положительные идеалы — природе. И не случайно Лермонтов вложил слова «дикого» Гасуба в уста «авторского» героя — Мцыри.

1961

О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус»¹

Анализ или отдельные замечания о стихотворении «Парус» встречаются в значительном числе исследовательских работ². Синтетическая концепция содержится в статьях В. Маранцмана и М. Гиршмана³, где дана общая философско-эстетическая характеристика стихотворения. Предлагаемая заметка — опыт текстуального рассмотрения пространственной структуры «Паруса» — проблемы, как нам кажется, не получившей еще подробного освещения.

Стихотворение «Парус» отмечено подчеркнутой связью между пространственной организацией и общим смыслом произведения. Значение «художественного пространства» выделено уже тем, что отмечавшаяся исследователями противопоставленность двух первых и двух последних стихов каждой строфы отражает антитезу «физического пространства» (стихи 1—2) и «пространства оценок» (стихи 3—4).

Структура «физического пространства» в «Парусе» отличается напряженным динамизмом: три строфы рисуют изображаемое с трех различных точек зрения, образующих в своем единстве общую композицию «Паруса».

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..

Точка зрения лирического субъекта находится вне текста: взгляд его направлен на парус и окружающий его пейзаж, то есть перпендикулярен отрезку горизонта, на котором виднеется «парус одинокий». Парус покинул «родной край» и направляется в «далекую страну». Он движется в той же плоскости по другой горизонтальной оси: «край родной» — «страна далекая». Заданное направление и цель движения («бросил — ищет») в плане физического про-

¹ Статья написана совместно с З. Г. Мишц.

² Перечень основных работ см.: *Маранцман В. Г., Гиршман М. М. Парус // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 367.*

³ Там же. С. 366—367.

странства, однако, точно не определены¹. Существенно, что и движение, и взгляд на него расположены в одной и той же — горизонтальной, «земной» — плоскости.

Эпитет «одинокий», упоминание «тумана моря», как и глагол «белеет», задают расстояние между наблюдателем и парусом: парус виден издали и взгляд охватывает все пространство. То, что парусник представлен метонимическим «парус», также соответствует взгляду издали (выпуклость земной поверхности при взгляде с большого расстояния, как известно, «поглощает» нижнюю часть отдаленных предметов; в сочетании с морскими волнами это создает эффект видения только верхней части судна). Пространственная перспектива дополняется цветовой: в первой строфе удаленность точки зрения от объекта подчеркнута блеклостью и расплывчатостью изображения («В тумане моря голубом»).

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...

Вторая строфа резко сближает точку зрения текста с объектом изображения. Корабль теперь виден в деталях («мачта»); слышен свист ветра и скрип мачты. Отметим, что, вопреки распространенному убеждению, свист ветра, игра волн и скрип мачты не создают картины бури, а соответствуют «нормальным» условиям движения судна: отсутствие ветра — штиль — обрело бы корабль на неподвижность; равно и скрип мачты — обычный звуковой фон плывущего парусника.

Первые два стиха второй строки создают динамическую картину, подразумевающую, что носитель точки зрения находится на корабле (ср. различие в ощущении скорости и путешественника и отдаленного от него наблюдателя). Однако контрастирующие с началом строфы стихи 3—4 отменяют самую идею движения. Образ путешествия органически связан с его мотивацией. Романтическая традиция создала два стереотипа: «бегство» и «стремление». Герой либо порывает с миром (зла, клеветы, преследований или, напротив, счастья) — «бежит из», «от» или же устремляется к миру мечты². Соответственно взгляд субъекта текста может быть повернут назад или направлен вперед. В лермонтовском стихотворении отвергнуты обе возможности. Отрицание причин и целей движения, выражаемых глаголами «бежит», «ищет», как бы останавливает (и лишает смысла) движение паруса. Точка зрения неожиданно перемещается на ось «верх — низ»:

¹ Соотношение «оси зрения» субъекта текста (а следовательно, и линии горизонта) к направлению движения паруса не ясно: парус можно представить себе движущимся и в любую сторону вдоль линии горизонта, и приближающимся или отдаляющимся от наблюдателя. Эта неотчетливость картины, весьма важной для понимания текста (как соотносятся «далекое» и «близкое» с позицией лирического «я?»), видимо, не случайна.

² Ср. пушкинское: «Искатель новых впечатлений. / Я вас бежал, отчески края...» — и тему бегства, характерную для русского байронизма.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

Видимый мир «верха» и «низа» в III строфе хотя пространствен (море — парус — солнечное небо)¹, однако сразу же приобретает подчеркнуто метафорический характер, так как связан с непосредственно идущей за ней (стихи 3—4) антитезой «буря — покой». Таким образом, стремление «мятежного» паруса оказывается направленным к изменению состояния («просит бури»), а не к перемещению в пространстве. Происходит обычная для Лермонтова резкая смена заданной ситуации — новой, неожиданной: субъект и объект изображения предстают не в физическом, а в метафорическом «пространстве души».

Стихи 3—4 последней строфы еще раз меняют смысл произведения, делая его парадоксальным: парус стремится к буре, *потому что* ищет покоя. Создается образ трагического разрыва с жизнью: ясность природы («струя светлей лазури», «луч солнца золотой») соотносится только с трагической «бурей» души, и только буря в природе может создать душевный покой. Однако трагизм образа связан и с возможностью еще одного его истолкования.

Романтический стереотип задавал обычно соответствие бурного пейзажа «бурной» душе лирического «я» (ср. в «Мцыри»: «Я, как брат, / Обняться с бурей был бы рад»; «дружбы краткой, но живой / Меж бурным сердцем и грозой»). Образ этот, многократно повторяясь, становится типичным романтическим клише. Особенность анализируемого стихотворения — в противопоставленности состояний внешнего мира состояниям мира души. Вместе с тем строфа III отделяет парус и от трагических демонических образов романтизма, чья сущность раскрывается на фоне бурного пейзажа, но не связана с миром гармонии («покоя»): как о возможности и надежде, заключительная сентенция говорит о том, что «демонизм» есть *путь* к раскрывающемуся в хаосе бурь космосу высшей гармонии (ср. противопоставление: «не ищет», «не от счастья бежит» <строфа II> — «просит» <строфа III>, имеющее и пространственный смысл, и смысл: «отказ от поиска — поиск»).

Вторые части строф (стихи 3—4) имеют прямое отношение к оппозиции «субъект — объект» изображения². Два первых стиха каждой строфы характеризуются сквозной повествовательной интонацией (за исключением первой строфы, где интонация усилена восклицательным знаком). Стихам же 3—4 присуща последовательная смена интонаций: вопроса (строфа I; интонация подчеркнута двумя вопросительными знаками в стихах 3 и 4), восклицания

¹ Особенность этой типично романтической «вертикали», во-первых, в ее трехчленности («небо» <«луч солнца»> — «парус» — «море» <«струя»>, во-вторых, в том, что «верхний» мир («луч солнца золотой») и «нижний» («струя светлей лазури») сближены (как признаками света, динамизма, так и общим значением радости, гармонии) и отделены от «срединного» мира «мятежного» паруса. Это сближает пространственный облик стихотворения Лермонтова с «Лебедем» Ф. Тютчева.

² Оппозиция эта рассмотрена в уже упомянутых статьях В. Маранцмана и М. Гиршмана, однако введение в нее пространственных параметров способно, как кажется, несколько изменить окончательные выводы.

(строфа II), также пунктуационно удвоенного, и сентенции (строфа III), пунктуационно уточненной как восклицание¹. Это создает второй композиционный и смысловой рисунок текста, его развитие в «пространстве души». В первой строфе «повествователь» отделен от паруса стремлением понять его, разгадать его — еще неведомую — тайну, во второй — сближен с парусом частичным («отрицательным»; ср. структуру отрицательных сравнений) знанием о том, чем парус *не* является. В строфе III заключительная сентенция, с одной стороны, усиливает сближение лирического «повествования» с предметом изображения «положительным» значением о смысле движения паруса. Но, с другой стороны, условность «как будто в стихе» оставляет это знание неполным, сохраняя загадочность увиденного и дистанцию между субъектом и объектом описания.

Троекратная смена изменяющихся «объективных» картин их — тоже меняющимися — оценками создает сложность общей композиции и динамически-противоречивый смысл целого.

1990

¹ Дополнительная «игра» оттенками смысла создается тем, что в одних случаях смысл синтаксической структуры и интонации совпадает полностью (строфа I, стихи 3—4), в других — нет (строфа I, стихи 1—2; строфа III, стихи 3—4).

Заметки по поэтике Тютчева

I. Местоимения в лирике Тютчева

В обширной и, как правило, весьма доброкачественной тютчевiane поразительно мало внимания уделяется специфике языка поэта. Но если по этой последней теме все же можно назвать несколько весьма примечательных работ, то нельзя не отметить, что, говоря «язык», исследователи Тютчева почти всегда имеют в виду семантику и стилистику. Такие существенные аспекты языка, как фонетика, грамматика и просодия, применительно к Тютчеву остаются полностью вне поля зрения исследователей. Даже в специальной монографии А. Д. Григорьевой «Слово в поэзии Тютчева» мы не найдем ни слова о тютчевской грамматике, и автор определяет свою задачу как «попытку описать специфически тютчевское словоупотребление (лексику и фразеологию)»¹, видимо, полагая, что на уровне грамматики слово Тютчева не специфично и что грамматика не играет активной роли в тютчевском смыслообразовании. Другой, не менее яркий пример — весьма содержательное фундаментальное исследование Л. П. Новицкой «Метрика и строфика Ф. И. Тютчева»². Автор дает полное и исключительно полезное описание метрического уровня поэзии Тютчева. Однако в работе такого рода естественно было бы увидеть вначале очерк, посвященный ударениям Тютчева — теме отнюдь не тривиальной. Ведь вопрос о том, как следует акцентировать многие строки Тютчева, отнюдь не принадлежит к ясным, и простановка без предварительных исследований ударений, принятых в современном языке, может сделаться источником метрической ошибки.

Целью настоящей заметки является частично восполнить этот пробел, обратив внимание на своеобразие употребления Тютчевым местоимений (мы

¹ Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980. С. 32.

² Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 355—413.

будем говорить, в основном, о личных местоимениях) и других грамматических средств выражения категории лица.

Особая роль местоимений в структуре поэтического текста была обоснована Р. О. Якобсоном, писавшим: «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишённые собственно лексического, материального значения». И далее: «Существенная роль, которую играют в грамматической фактуре поэзии разнообразные классы местоимений, обусловлена именно сплошь грамматическим, реляционным характером, отличающим местоимения от всех прочих автономных слов»¹. Механизм «поэзии грамматики» Р. О. Якобсон описал следующим образом: «Принудительный характер грамматических значений заставляет поэта считаться с ним: он либо стремится к симметрии и придерживается этих простых, повторных, четких схем, построенных на бинарном принципе, либо он отталкивается от них в поисках „органического хаоса“. Действует принцип: поэтический текст „либо грамматичен, либо антиграмматичен, но никогда не аграмматичен“»². Этот принцип Р. О. Якобсон убедительно иллюстрировал примерами из пушкинской лирики, показав значение строгой симметрии грамматических форм, с одной стороны, и нарочитой их асимметрии с другой. Это делает «принудительные» грамматические значения художественно-функциональными и особенно активными в построении того смыслового кристалла, структура которого составляет *играющую* (ср. выражение Якобсона: «пушкинское скольжение между соположенными грамматическими категориями») семантику пушкинского текста.

Со своей стороны, Г. А. Гуковский указал на другую возможность поэтического использования местоимений. Анализируя лирику Жуковского, он отметил, что местоимения могут здесь заполняться окказиональными лексическими, вещественными значениями, выступая в функции значимых слов, но с размытыми до степени колеблющихся семантических пятен смыслами⁴.

Тютчевская система местоимений (в первую очередь личных) выделяется резким своеобразием. Личное местоимение в русском языке выступает в сочетании с глаголом как средство выражения категории лица. «Сочетания типа я пишу, ты пишешь, я писал, ты писал и т. д. являются в русском языке не свободными синтаксическими словосочетаниями, а аналитико-синтетическими *формами* глагола»⁵. Однако за местоимением стоит категория не только грамматического, но и поэтического лица. Понятно, какую структурообразующую роль может оно играть в лирическом стихотворении, превращаясь

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetusa. Поэтика. Warszawa, 1961. С. 405, 409.

² Там же. С. 408.

³ Там же. С. 417.

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 66—67.

⁵ Исаченко А. В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким: Морфология. Братислава, 1960. Ч. 2. С. 410.

в первоэлемент поэтической личности. Особенно это заметно там, где, как у Тютчева, мы наблюдаем резкие сдвиги грамматического узуса.

Своеобразие большой группы стихотворений Тютчева состоит в том, что языковой автоматизм соотношения участников речевого акта и грамматической категории лица нарушается. Это придает категории лица отстраненность, делает ее результатом целенаправленного авторского решения, то есть возводит ее в ранг надязыкового понятия личности.

В стихотворении «С какою негою, с какою тоской влюбленной» два персонажа лирической коллизии — «ты» и «он»:

С какою негою, с какою тоской влюбленной
Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нем!¹

Это распределение персонажей выдерживается на протяжении трех строф (12 стихов), что для тютчевской поэтики означает почти максимальную протяженность, создающую устойчивую композиционную инерцию. Однако в последней строфе картина меняется:

А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось,
Что будущность для нас обоих берегла...

Здесь, вопреки грамматике, содержанием «мы» оказывается не «я и другой (другие)», а «ты и он». При этом в результате резкой смены точки зрения текста содержанием «он» по месту в речевом акте оказывается «я». Парадоксально нарушается правило, согласно которому «местоимение „я“ всякий раз обозначает то лицо, которое произносит слово „я“². Здесь «я» («мы») произносит «он».

В стихотворении «Не говори: меня он, как и прежде любит...» два лирических персонажа: «я» и «он», но и здесь инверсия очевидна: «он» — субъект поэтического цикла и представляет собой travestированное «я» (это делается очевидным при сопоставлении со вторым, композиционно и по смыслу связанным с ним стихотворением «О, не тревожь меня укорой справедливой!», где «я» и «ты» находятся в естественном расположении). Субъект же монолога — замаскированное «ты». Создается ситуация, при которой первое лицо маскирует свой монолог мнимой передачей своей речи собеседнику с помощью высказываний типа: «Ты мог бы сказать...» Этот риторический прием Тютчев использует исключительно широко: «Ты скажешь: ветренная Геба...», «Ты скажешь: ангельская лира...» (фактически к этому же типу принадлежит и излюбленный Тютчевым оборот: «Смотри, как запад разгорелся...», «Смотри, как на речном просторе...», здесь *твой* взгляд — замаскированный *мой*, подобно тому, как в приведенных выше примерах *твоя* речь — замаскированная *моя*). Однако в интересующем нас стихотворении дело еще более запутывается тем, что

¹ Здесь и далее стихотворения поэта цит. по: Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966.

² Исаченко А. В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. С. 407.

носитель речи, сам замаскированное «ты», вводит в начале своего монолога некое фиктивное второе лицо (в форме глагольного императива: «не говори»).

Еще более интересно распределение грамматических лиц и местоимений в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...»

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет¹.
.....
О, нашей мысли обольщенье.
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

Прежде всего местоимение первого лица «Я» оказывается не субъектом, а адресатом речи: «Ты, человеческое Я», то есть оно фактически перестает функционировать как местоимение. Это некоторый объект, имя которого «Я», а местоименное обозначение — «Ты». В философии такая субстантивизация местоимения первого лица употребляется для обозначения суверенного субъекта, автономного по отношению к его месту в речевом акте и, следовательно, имеющего не языковую, а онтологическую природу. У Тютчева природа такого употребления иная: она обозначает свободу перемещения грамматического лица в речевом поле «адресант — адресат». Картина усложняется тем, что в тексте стихотворения есть другое, эксплицитно не выраженное «я» — субъект всего монолога. Кроме того, это «я» на протяжении всего стихотворения обращается к другому «ты», в первой строфе выраженному глаголом второго лица («смотри»), а в последней — целым набором местоимений: ты, твое, твоя. Однако нетрудно заметить, что за вторыми лицами первой и последней строф скрываются различные объекты. В первом случае это некий формальный риторический адресат, во втором это — «человеческое Я», то есть нечто присущее всем людям, куда невыраженное «я» носителя речи входит и что по значению напоминает «мы». Получается, что «я» носителя речи обращается к себе самому на «ты».

Такая подмена адресанта адресатом у Тютчева нередка. В стихотворении «О, как убийственно мы любим...» лирические персонажи обозначены «ты» и «она». Однако из текста делается ясно, что имплицитный носитель речи и «ты» — одно лицо и что стихотворение представляет собой диалог с самим собою. В свете этого интересный смысл получает повтор первой строфы в конце стихотворения, образующий композиционную «рамку». «Мы» в первой строфе, многообразно модулированное («О, как убийственно *мы* любим», «*мы* <...> губим», «что сердцу *нашему* милей!»), имеет обобщенно-личное

¹ Полагаем, что издатель двухтомной «Лирики» без достаточных оснований ввел в основной текст правку Вяземского: «За льдиной льдина вслед плывет», вопреки автографу Тютчева и типичным свойствам его ритмики.

значение, то есть имеет характер сентенции, относящейся к человеческой любви как таковой. Но в результате игры личными формами, выявляющей оттенки смысла, повторенная в конце стихотворения, эта строфа получает другой смысл: как убийственно любим *мы*, то есть «ты» (= я) и «она». «Она» получает не только конкретное, но и бесспорно-биографическое истолкование. К этой, типичной для Тютчева, возможности делать один и тот же текст и обобщенным до всечеловеческих закономерностей, и конкретным до последней степени единичности мы еще обратимся.

Обращение носителя речи к самому себе «на ты» часто сопровождается у Тютчева отношением метонимии (*pars pro toto*):

О вещая душа моя!
 О сердце, полное тревоги,
 О, как ты бьешься на пороге
 Как бы двойного бытия!..¹

Механизм этих сдвигов раскрывается в простейших, с точки зрения композиции, личных формах. Речь идет об обычном в риторике приеме, именуемом фигурой обращения. «Обращение есть, когда мы относим речь свою к настоящему лицу; но только к такому, которое отсутствует или мертво и которое мы себе присутствующим и нам внимающим представляем»². Так построено стихотворение «Весь день она лежала в забытьи...» Обращенное к скончавшейся Е. А. Денисьевой и посвященное описанию ее последних часов, стихотворение содержит два местоименных центра: «она» и «я» («Весь день она лежала в забытьи» и «Я был при ней, убитый, но живой»). Однако в последней строфе «она» заменяется на «ты»:

Любила ты, и так, как ты любить —
 Нет, никому еще не удавалось!

У Тютчева встречаются и другие стихотворения с аналогичным построением. Все они подчинены задаче: разрушив норму грамматического построения, «*реляции* между реальным событием внеязыковой действительности (конкретный речевой акт) и содержанием высказывания»³, выявить самую сущность этих отношений, показать своих героев как бы одновременно во всех возможных психологических позициях.

Л. В. Пумпянский весьма проницательно заметил: «Замечательной чертой поэзии Тютчева является обилие повторений, дублетов <...> каждая тема повторена несколько раз с сохранением всех главных отличительных ее

¹ Вместо непоследовательной пунктуации двухтомника мы следуем, в данном случае, тексту большой (1939) и малой (1962) серий «Библиотеки поэта».

² Опыт риторики, сокращенной большей частью из наставлений док<тором> Блером в сей науке преподаваемых. С Англинского языка на Российский преложен А<лексеем> К<ононовым> и В<асилием> С<евергиным>. СПб., 1791. С. 159.

³ *Исаченко А. В.* Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. С. 407.

особенностей»¹. Своеобразным структурным дублетом к «Весь день она лежала в забытьи...» является «Опять стою я над Невой...». Стихотворение содержит лишь один местоименный центр — «я», что и естественно, поскольку содержание его — чувства героя в связи со смертью героини, его одиночество. Стихотворение «Весь день она лежала в забытьи...» дает исключительно сложное построение значений «жизнь/смерть». Относительно лирического «я» выступают метафорическая смерть и реальная жизнь («Я был при ней, убитый, но живой»). Героиня же дана в нарастании признаков смерти. «Лежала в забытьи», «опомнилась», «слушала», «погружена в сознательную думу» дают характеристики жизни, хотя стих «всю ее уж тени покрывали» намекает на близость зловещего исхода. Но последний стих третьей строфы парадоксален: как прямая речь героини он безусловно принадлежит миру жизни, но глагольная форма прошедшего времени при том, что «все это» означает жизнь, превращает ее в слова уже умершего человека. А переход к прямому обращению во втором лице в последней строфе, согласно правилам риторики, означает, что адресат речи мертв.

«Опять стою я над Невой» дает зеркально отраженный дублет такого построения. В первом стихе жизненность героя не вызывает сомнений:

Опять стою я над Невой.

Но третий стих вводит оттенок ирреальности:

Смотрю и я, как бы живой...

И наконец, последняя строфа, заменяя «я» на «мы», объединяет живого героя с мертвой героиней, а последний, заключительный стих вновь воссоздает парадоксальную ситуацию прямой речи мертвеца. Но этим мертвецом теперь оказывается живое «я» поэта:

Во сне ль все это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,
На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели?

Все названные случаи сдвигов местоименных отношений можно описать как смену точек зрения. Здесь вполне уместно будет вспомнить наблюдения Б. А. Успенского над текстами Хлебникова, в которых, «в результате динамики авторской позиции одни и те же наименования соотносятся на протяжении повествования с разными лицами; одновременно одни и те же лица именуется различным образом — взаимно противопоставленными местоименными формами». И далее: «...то, что в обычных условиях характеризует несколько отдельных текстов, объединяется у Хлебникова в одном произведении. Иначе можно сказать, что в соответствующих произведениях *нарушаются нормальные условия связности текста*. Само нару-

¹ Пушлякский Л. В. Поэзия Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 9.

шение этих условий является признаком изменения точки зрения (динамики авторской позиции)»¹.

Смена в ходе повествования точки зрения, вообще характерная для Тютчева, естественно, затрагивает не только сферу личных местоимений. В стихотворении «Пламя рдеет, пламя пышет...» первые четыре стиха дают отчетливое пространственное расположение: огонь и прохлада разделены рекой, точка зрения текста совмещена с пожаром, а царство тени и безопасности — «темный сад» — расположено по *другую* сторону реки:

Пламя рдеет. пламя пышет,
Искры брызжут и летяг,
А на них прохладой дышит
Из-за реки темный сад (курсив мой. — Ю. Л.).

Но следующие стихи решительно меняют ориентацию текста:

Сумрак тут. там жар и крики
Я брожу как бы во сне...

Местоимения «тут» и «там» переносят точку зрения в «темный сад», а «жар и крики» оказываются «там», то есть видятся и слышатся из-за реки. В этом, как кажется, решительное отличие лирики Тютчева от Фета. Пользуясь кинематографическими терминами, фетовскую лирику можно уподобить установленным кадрам или панорамной съемке, между тем как Тютчев любит монтаж точек зрения. В этом отношении близость его Хлебникову и вообще свойственному искусству XX в. духу полифонизма не случайна.

Однако нельзя не отметить, что те особенности композиции, которые мы до сих пор анализировали, свойственные большей группе тютчевских текстов, не охватывают тем не менее их всех без исключения. Более того, стихотворения, отмеченные печатью такого построения, составляют компактную группу, построение которой ощутимо на фоне иных композиционных принципов. Рассмотренным текстам можно противопоставить, с одной стороны, традиционную схему «я — ты» (или ее вариант: «я — она») и стихотворения, в которых категория лица вообще не актуализована, с другой. Эти «безличные» тексты тематически часто связаны с пейзажностью. Школярская традиция изолированного рассмотрения «пейзажной» и «любовной» (или «натурфилософской» и «интимной») лирики в принципе не дает возможности понять взаимообусловленность разных типов композиционного построения поэзии Тютчева. Между тем три разновидности построения тютчевских текстов: с выраженной традиционной для лирики выделенностью и противопоставленностью определенных местоимениями смысловых центров текста, с полным отсутствием таких центров и с выявленной нами спутанностью их функций, когда любому местоимению может быть приписано противоположное зна-

¹ Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: Проблема композиции // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Гарту, 1973. С. 124, 126. См. также: Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм. М., 1970.

чение, образуют *единый* тютчевский мир с только ему присущей парадоксальной одновременной крайней личностью и столь же крайней всеобщностью. Тютчевская личность в одних и тех же текстах одновременно разливается в мире («с миром дремлющим смешай!») и космическое переживает как личное. Эта философская концепция получает свое выражение не только на тематическом, но, как мы пытались показать, и на грамматическом уровне.

II. Аллегоризм в языке поэзии Тютчева

Семантика поэзии Тютчева отличается большой сложностью. Если привычная картина в истории литературы состоит в том, что отдельные поэты и целые литературные направления переходят от одного типа смыслообразования к другому как от этапа к этапу, то для Тютчева характерно, часто в пределах одного стихотворения, совмещение самых различных и исторически несовместимых семантических систем. Одни слова у него несут барочно-аллегорическую семантику, другие связаны с романтической символикой, третьи активизируют мифологический пласт значений, оживляющий черты глубокой древности, четвертые с исключительной точностью и простотой обозначают вещный мир в его предметной конкретности. Без реконструкции всех этих семантических пластов, их столкновений и переплетений семантика слова у Тютчева не может быть уловлена.

Цель настоящей заметки — характеристика некоторых особенностей аллегорической образности Тютчева. А. Шульце в содержательной работе, посвященной малым формам поэзии Тютчева, обратил внимание на связь стихотворения «Фонтан» с одним устойчивым образом из общеевропейской эмблематики. Речь идет о заключительных стихах:

Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает¹ в брызгах с высоты.

Образ незримо-роковой руки, останавливающей струю фонтана, был бы совершенно загадочным, если бы не дешифровался с помощью одной из весьма известных в свое время, но тютчевскими читателями, вероятно, уже забытых эмблем. Шульце указал, что рука в христианской эмблематике «часто представляет божественный промысел»². Действительно, в классическом и изданном на многих языках эмблематическом справочнике Диего де Сааведра Фахарды находим изображение фонтана, останавливаемого рукой, выходящей

¹ Исправляем вкравшуюся в цитируемое издание и не оговоренную опечатку «свергает» вместо «свергает», лишаящую все стихотворение смысла.

² *Schulze A. Tjutčevs Kurzlyrik. Traditionszusammenhänge und Interpretationen // Forum slavicum. München, 1968. Bd 25. S. 76.*

из облака, с латинским девизом: «vires alit» — и пояснительной легеидой: «И поле должно иметь свой отдых, дабы богатейшие плоды приносить. Доблесть возобновляется праздностью и набирается сил, так же как заткнутый рукой фонтанчик, как учит настоящее изречение»¹. Однако более вероятным источником тютчевского образа были петровские «Символы и эмблемата», которые в XVIII в. не были редкостью в домашних помещичьих библиотеках. Здесь находим то же по сюжету изображение (у Сааведры рука спускается из правого верхнего угла, что соответствует норме; то, что в «Символах и эмблематах» она выходит из левого, видимо, результат перевернутости клише в этом, вообще, довольно технически неискusstном издании)². Подпись по-голландски: «фонтан, заткнутый (gestopt) рукой» — сопровождается девизом на русском, латинском, французском, итальянском, испанском, шведском, английском и немецком языках. Русский текст гласит: «Ободряет силу». Эмблема эта была известна не только Тютчеву, но и Козьме Пруткову, являясь ключом к его знаменитому изречению: «Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану». Изречение это прямо связано с идеей эмблемы: заткнутый (ср. голландскую подпись) фонтан отдыхает («muß seine Ruhe haben» — у Сааведры) и набирает новые силы. Тютчевское истолкование субъективно и подчинено его общим воззрениям. Однако для нас важен в данном случае самый факт обращения к эмблематике как источнику образа.

Образ фонтана — не единственный у Тютчева, требующий для своего понимания того, чтобы в читателе было живо чувство эмблематической семантики. Во втором стихотворении из цикла «Наполеон» читаем:

В его главе — орлы парили.
В его груди — змии вились...

Противопоставление и сопоставление орла и змеи, имеющее древние мифологические корни, здесь ближайшим источником, видимо, имеет мир барочных эмблем и аллегорий. Барочная природа этих образов проявляется, в частности, в том, что восприятие их должно быть чисто словесным и исключаящим непосредственно-зрительное представление. Для художественного мышления последующих эпох образ этот был бы или невозможным по своей изысканности, или просто комическим именно потому, что неизбежно вызывал бы зрительно-конкретные представления. Ср. пародийное у Пруткова:

...Но вижу я: уж вас объемлет страх!
Змеей тоски моей пришлось мне поделиться.
Не целая змея теперь во мне... но — ах! —
Зато по ползмеи в обоих шевелится³.

¹ *Saavedra Fajardo D. de. Ein Abriss eines Christlich-Politischen Printzens. Amsterdam, 1655. S. 701.*

² Символы и эмблемата оуказом и благопоседении Его Освященнейшаго Величества (так. — Ю. Л.) Высокодержавнишаго и Пресветлейшаго Императора Московскаго, Великаго Государя Царя и Великаго Князя Петра Алексеевича. <Амстердам, 1705>. С. 22—23. Эмбл. № 64.

³ *Козьма Прутков. Избр. произведения. Л., 1951. С. 87.*

Специфика барочного аллегорического метафоризма состоит в том, что слова, обозначающие те или иные предметы, должны дешифроваться не вещественно-бытовым, а эмблематическим кодом, но между собой они связываются по тематическим законам связей в вещественном мире. Так, например, слово *якорь* должно семантически обозначать не деталь корабельной оснастки, а *веру*, одновременно воспринимаемая как сигнал определенного «аллегорического» стиля. Но естественным окружением *веры* в этом случае окажутся такие «вторичные идеи» (пользуясь терминологией Ломоносова), как *море, волны, корабль, буря* и пр. Таким образом, само эмблематическое слово оказывается как бы упаковкой, сквозь которую читатель проникает непосредственно к значению. Но выбор всей синтагматической цепочки последующих знаков определяется этой «упаковкой». В том же стихотворении Тютчева читаем:

Он был земной, не божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн, —
Но о подводный веры камень
В щепы разбился утлый челн.

Очевидно, что если образы эти дешифровать зрительно, то получится абсурдный эффект реализованной метафоры: пламень, гордо плывущий по волнам — картина того же плана, что и образ двух половинок змеи, шевелящихся в поэте и владелице альбома. Это не зрительный образ, а знак стиля. Но развитие темы определяется именно зрительно-образной стороной эмблематики.

Примеры такой семантики встречаем у Тютчева во множестве. Так, например, насквозь эмблематично стихотворение «Стоим мы слепо пред Судьбою...». В какой мере условия жанровой стилистики подразумевают отрешение от зрительных ассоциаций, показывает пятая строфа:

Для битв он послан и расправы,
С собой принес он два меча:
Один — сраженный меч кровавый,
Другой — секиру палача.

То, что меч и секира определяются как «два меча», ясно свидетельствует о невозможности и ненужности каких-либо зрительных представлений (иначе текст делается абсурдным). «Два меча» означают две кары, два возмездия плюс сигнал общей аллегоричности стиля.

Но эта же строфа раскрывает и сложность данного аспекта тютчевской стилистики. Очевидно, что степень абстрактности слова «меч» во втором и третьем стихах различна: во втором стихе *меч*, который в равной мере обозначает и *меч* и *секиру*, — чистая абстракция, смысл которой может только исказиться до комизма любой зрительной конкретизацией. Но во втором случае *меч* противопоставлен *секире*, что подразумевает известную степень конкретизации (в рамках общей аллегоричности). Это соскальзывание Тютчева с аллегоризма на романтическую символическую суггестивность, с одной стороны, и вещественность, с

другой, создает сложную гамму промежуточных значений с колеблющимся удельным весом тех или иных стилистических образующих. Так, если стих:

С собой принес он два меча —

не должен вызывать предметных ассоциаций, то иначе обстоит дело со стихами:

Черты его ужасно строги
Кровь на руках и на челе...

Это уже не эмблема, а аллегорическая живопись с двойным просвечиванием значения и выражения друг сквозь друга. А вторая строфа:

Еще нам далеко до цели,
Гроза ревет, гроза растет, —
И вот — в железной колыбели,
В громах родился Новый год...

дает в пределах одного строфико-синтаксического единства целую иерархию колебаний между крайними типами смыслообразования.

Эмблематизм наиболее сгущен в политической поэзии Тютчева, но в целом свойствен его стилю как таковому. Иногда он проявляется как еле ощутимое смысловое подсвечивание. Так, в стихотворении «Как неожиданно и ярко...» изобразительная «вещность» описания радуги в стихе:

И в высоте изнемогла... —

вызвала одобрение Л. Н. Толстого, отметившего этот стих тремя восклицательными знаками. Это же отметил и И. С. Аксаков, писавший, что «нельзя лучше выразить этот внешний процесс постепенного таяния, ослабления, исчезновения радуги»¹.

Однако концовка стихотворения:

Ушло, как то уйдет всецело,
Чем ты и дышишь и живешь, —

переключает весь его текст в аллегорический план и все его значение переводит в новый ключ, включая текст стихотворения в цикл, посвященный смерти Е. А. Денисьевой (что подкрепляется датой написания, 5 августа 1865; Денисьева скончалась 4 августа 1864 г.).

Однако нигде в тексте не упомянутое эмблематическое значение радуги как надежды и мифологическая семантика ее как знака союза и соединения — человека и Бога, неба и земли, воды верхней и воды нижней, живых и мертвых — подсвечивают смысловой строй стихотворения, придавая ему многозначность. Таким образом проявляется одна из существенных особенностей смыслообразования у Тютчева: он никогда не придерживается той

¹ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 97.

системы жанрово-семантической кодировки, которая декларируется. Текст его колеблется между различными культурно-семантическими кодами, а читатель непрерывно ощущает себя пересекающим разнообразные структурные границы. Так, например, в стихотворении «Памяти Жуковского» вся первая строфа дается как аллегорическое развитие уже тривиальной и стершейся в середине XIX в. метафоры «вечер жизни»¹.

Я видел вечер твой. Он был прекрасен!
 В последний раз прощаясь с тобой,
 Я любовался им: и тих, и ясен,
 И весь насквозь проникнут теплотой...
 О, как они и грели и сияли —
 Твои, поэт, прощальные лучи...
 А между тем заметно выступали
 Уж звезды первые в его ночи...

Но следующая строфа резко переводит текст в другую — бытовую — систему кода. Эффект отказа от аллегорического типа значений создает обостренное ощущение реальной бытовой атмосферы уютного кабинета, в котором престарелый поэт читает свой перевод «Одиссеи» Гомера. Резкое возвращение в двух последних стихах строфы к семантике аллегорического типа придает стершейся образности новую остроту. А сами эти две последние строки колеблются в семантических полях реального и аллегорического пейзажа, подсвеченного также романтическим космизмом:

В нем не было ни лжи, ни раздвоенья —
 Он все в себе мирил и совмещал.
 С каким радушием благоволенья
 Он были мне Омировы читал...
 Цветущие и радужные были
 Младенческих первоначальных лет...
 А звезды между тем па них сводили
 Таинственный и сумрачный свой свет...

Живя в пересечении полей разнообразных семантико-жанровых кодов, текст Тютчева как бы вспыхивает различными гранями, поворачиваясь, как кристалл в лучах света.

1982

¹ Об использовании Тютчевым стершихся метафор и «поэтизм» см.: Гизбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 94—101; Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980. С. 216 и др.

Поэтический мир Тютчева

Творчество Ф. И. Тютчева не обойдено вниманием исследователей. Начиная с известной статьи Н. Некрасова «Русские второстепенные поэты» и вплоть до наших дней литература о его жизни и творчестве не перестает расти. К 1973 г., согласно указателю И. А. Королева и А. А. Николаева, она насчитывала 2585 названий. Среди них — несколько десятков превосходных работ, знакомство с которыми необходимо каждому, кто интересуется творчеством поэта¹. О Тютчеве сказано много, и много сказано хорошо. Однако, знакомясь с богатой тютчевианой последних трех десятилетий, нетрудно заметить, что в фундаменте ее лежат небольшие по объему труды трех авторов: Л. В. Пумпянского, Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Статья Л. В. Пумпянского «Поэзия Тютчева», опубликованная в сборнике «Урания: Тютчевский альманах» в 1928 г., обосновала подход ко всему поэтическому наследию Тютчева как к единому тексту, парадигме вариантов глубинной смысловой структуры. «Замечательной чертой поэзии Тютчева, — писал Л. В. Пумпянский, — является обилие повторений, дублетов. Их роль в его творчестве тем более велика, что и без этого небольшое число его стихотворений при внимательном анализе еще суживается, оказывается системой, слагающейся из весьма немногих тем; каждая тема повторена несколько раз с сохранением всех главных

¹ Кроме сохраняющих свою ценность высказываний о поэзии Тютчева Н. Некрасова, И. Тургенева, Л. Толстого, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Ап. Григорьева и А. Фета и ценной, хотя и тенденциозной, биографии И. Аксакова, здесь следует отметить работы Вл. Соловьева, С. Франка, Д. С. Дарского, ряд статей В. Брюсова, А. Блока и А. Белого, а из более поздних — исследования К. Пигарева, В. В. Гиппиуса, Л. Я. Гинзбург, небольшую, но исключительно ценную статью Г. А. Гуковского о Тютчеве и Некрасове (проблема, поставленная еще Д. Мережковским), статьи Б. Я. Бухштаба, Я. О. Зунделовича, Н. Я. Берковского. Из обильной, но разнокачественной тютчевианы последних десятилетий хотелось бы указать на книги В. Н. Касаткиной, статьи Е. А. Маймина, диссертацию и статьи Л. П. Новинской, статьи Л. М. Бинштока, Л. М. Щемелевой, К. Г. Исупова, А. А. Николаева, В. А. Грехнева.

отличительных ее особенностей». И далее: «Вся небольшая книжка стихов Тютчева представится <...> системой нескольких таких „гнезд“, которые, если бы были расположены в порядке развития одной (романтической) идеи, дали бы полную, хотя и крайне сжатую систему теоретического романтизма»¹. Л. В. Пумпянский выделил основные темы Тютчева, как они виделись исследователю, с явной ориентацией на философскую систему Шеллинга, в которой он видел квинтэссенцию «романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество»². Л. В. Пумпянский глубоким анализом стиля Тютчева превратил гипотезу о причастности его к традиции Державина в доказанный историко-литературный факт. Место Тютчева в литературном процессе раскрывалось как производное от столкновения культурных традиций, а это последнее объясняло сложное своеобразие поэтической семантики его творчества: «Историко-литературный опыт говорит, что чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее оказывается встреча тех элементов, которые, нейтрализовавшись, его сложили». Творчество Тютчева, по оценке Пумпянского, — «сплав Шеллинга с Державиным», «соединение несоединимых: романтизма и барокко»³.

Небольшая статья Б. М. Эйхенбаума «Письма Тютчева» была откликом на публикацию писем поэта ко второй жене и появилась в кн. 3 «Русской мысли» за 1916 г. Позднее была перепечатана в его сборнике статей «Сквозь литературу» (1924). Написанная еще в «доопоязовский» период, статья выдвигала тезис исключительной важности, предвосхищавший бахтинскую идею хронотопа. Считая, что предметом изучения должна быть поэтическая онтология, картина мира, определяющая художественное мировосприятие поэта, Б. М. Эйхенбаум, не без влияния С. Франка, ставил задачу создания эстетики, которая «опирается на онтологию». «Преградой для взора художника, всматривающегося в сущность мира, стоит область пространственно-временных отношений»⁴. Данный исследователем краткий набросок специфики пространства и времени у Тютчева оказался настолько содержательным, что в дальнейшем смог быть преобразован последующими авторами в статьи и даже целые книги⁵.

Ю. Н. Тынянов решительно отнес Тютчева в архаистам. Тогда же он выдвинул положение о принципиальной фрагментарности лирики Тютчева, что означало одновременно складывание лирических фрагментов в единый большой текст, уничтожение и восстановление большой эпической традиции XVIII в.: «Его лирика приучает к монументальному стилю в малых

¹ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 9, 15.

² Там же. С. 14.

³ Там же. С. 51, 56—57.

⁴ Эйхенбаум Б. М. Письма Тютчева // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 51.

⁵ Например, в содержательную книгу: Cornillot F. Tiouttchev: Poète-Philosophe. Lille, 1974. Здесь брошенная Б. М. Эйхенбаумом мысль развивается в духе идей Гастона Башляра (см.: *Bachelard G. La poetique de l'espace. Paris, 1957*).

формах»¹. Пробным камнем концепции «архаизма» Тютчева должен был стать вопрос отношения его творчества к Пушкину и пушкинской традиции. Тынянов ответил на него в статье, в которой методологическая правота оказалась в противоречии с историко-литературной достоверностью. К сожалению, именно этот аспект получил наибольший отклик у последователей и противников. При этом речь шла не об оценке общих теоретических основ идеи Тынянова, а о тыняновской формуле отношения Пушкина к Тютчеву, воспринятой как факт истории литературы, чем она, конечно, не является. Подобно тому как теоретическая идея, лежащая в основе книги Бахтина о Рабле, глубока и плодотворна, несмотря на очевидную уязвимость историко-литературной ее реализации применительно к Рабле, смысл статьи Тынянова «Пушкин и Тютчев» — совсем не в исследовании отношений Пушкина и Тютчева. Это особенно заметно на эпиграфах, которые, не разделяя тыняновской методологии, создают те или иные версии причин «великого спора», которого не было.

Названные выше работы оказали глубокое воздействие на все последующее тютчевоведение, в том числе и на предлагаемую работу, которую следует рассматривать как не претендующее на оригинальность развитие некоторых из упомянутых уже идей.

Взгляд на творчество Тютчева как на единый текст в достаточной мере утвердился. Это положение следует, однако, согласовать с другим общеизвестным фактом: постоянным наличием в наследии поэта прямо противоположных решений одних и тех же вопросов. Так, в фундаментальном для всей системы противопоставлении «бытие — небытие» исследователь с недоумением останавливается перед страстно выраженной жадностью бытия, с одной стороны, и столь же сильным порывом «вкусить уничтоженья», с другой. То же можно отметить и относительно других наиболее значимых оппозиций, включая и такую, как «Россия — Запад».

Взятое в самом общем виде, явление это не может вызвать затруднений. Самые крайние по своей полярности утверждения, отрицая друг друга, не отрицают общего для них языка. Противопоставление бытия и небытия остается как центральная проблема в обоих случаях. Это разные мысли, но высказаны они на одном языке. Таким образом, следует отделить описание онтологии (по выражению Б. М. Эйхенбаума) тютчевского мира, его *языка*, от описаний отдельных *текстов*, которые надлежит рассматривать как сообщения на этом языке. Причем очевидно, что структура языка не предопределяет содержания высказывания, допуская в своих пределах широкую вариативность. Однако столь ясно сформулированные предпосылки практически связаны с рядом трудностей. Если при анализе тех или иных текстов предметом рассмотрения оказывается то или иное стихотворение — текст, — поскольку интерес вызывает не только то, как в нем реализуется система, общая для всей лирики или хотя бы основной ее части, то при построении

¹ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 51. См. в том же сборнике: «Тютчев и Гейне» и статью «Пушкин и Тютчев» в сб.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.

языка необходимо описывать лежащую за всеми текстами более глубокую инвариантную структуру. Материалом здесь, видимо, будут слова не в тех сцеплениях, которые им дает синтагматика конкретного текста, а в их взаимоотношении в парадигматике тютчевского словаря. Однако при этом следует учитывать, что слова будут извлекаться из текстов и могут оказаться отягченными добавочными, для системы в целом случайными, значениями. Поэтому повторяющиеся значения всегда придется предпочитать уникальным. Выполнить это требование вместе с тем, в силу малого числа текстов, будет не всегда возможно. Кроме того, сам язык — любой, в том числе и тютчевский, — гетерогенен и не представляет собой единой, расположенной в одной плоскости, системы. Угроза «доорганизовать» его в процессе описания, приписать большую жесткость, чем та, которая ему присуща, — угроза вполне реальная. Наконец, язык Тютчева, как уже неоднократно отмечалось, представляет собой сплав, опирающийся на различные культурные традиции. Например, в словарь Тютчева входит пласт традиционно-эмблематических значений. Здесь неизбежен выход за пределы собственно тютчевского мира.

Все сказанное заставляет относиться с большой осторожностью к собственным выводам, понимая неизбежную их относительность.

Центральным вопросом тютчевской картины мира является оппозиция «бытие — небытие». Бытие есть некоторое исходное представление, которое выступает в разных обликах, может наделяться многими, часто взаимоисключающими, признаками, но ими не исчерпывается. Чаще всего бытие выступает как существование, сконцентрированное как сиюминутное пребывание в это мгновение в этой точке, непосредственная данность. Эта потребность в бытии здесь и сейчас звучит в письме А. И. Георгиевскому: «Пустота, страшная пустота. И даже в смерти не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то»¹. То, что «там» и «где-то», — небытие, пустота. С этим последним определением связано еще одно качество бытия у Тютчева — полнота, заполненность и насыщенность качествами. Отождествление небытия и «где-то» обусловило то болезненное чувство, которое Тютчев связывал с разлукой. Она была для него равна потере, уходу собеседника в небытие. 14 июля 1843 г. он писал Эрнестине Федоровне Тютчевой: «Отсутствие, для того, кто способен его чувствовать, — неизъяснимая загадка»². 22 июля 1847 г.: «Что за отвратительный кошмар это отсутствие». «Что за пытка разлука для души, столь больной, как моя» —

¹ Цит. по: Чулков Г. Любовь в жизни Ф. И. Тютчева // Чулков Г. Последняя любовь Тютчева (Елена Андреевна Денисьева). М., 1928. С. 45. Теоретически привлечение материала писем не является вполне корректным, поскольку картина мира связана с жанром и может не совпадать в лирике и эпистолярии. Однако в творчестве Тютчева они обладают удивительным единством, что дает право на равноправное их использование.

² Письма Тютчева к Эрнестине Федоровне цит. по: Письма Ф. И. Тютчева к его второй жене, урожденной баронессе Пфедфель // Старина и новизна. 1914. Т. 18; 1915. Т. 19 (отдельное издание — 1914; 1915). В тех случаях, когда русский перевод писем в публикации 1914—1915 гг. представляется неудачным, письма цитируются в нашем переводе, что специально не оговаривается.

13 февраля 1853 г.¹ Отсутствующее не может восприниматься как реальное. Заехав на родину, в Москву, он пишет оттуда Эрнестине Федоровне о своих впечатлениях от родных мест: «Когда я вновь вижу (после разлуки. — Ю. Л.) какие-нибудь предметы, меня всегда поражает их реальность. Впечатление, сохранившееся о них, всегда так бледно и тускло. Воспоминание — только призрак один» (8 августа 1846 г.). И наконец, вопль в письме от 18 июля 1852 г.: «Ах, как я ненавижу отсутствующих, которых люблю». В то же смысловое пространство вписывается стихотворение «В разлуке есть высокое значенье...», поскольку «высокое значенье» разлуки здесь равнозначно «высокому значению» смерти. Это относится к той группе стихотворений, в которых в пределах той же оппозиции утверждается превосходство небытия над бытием.

Бытие градуально по степени интенсивности. На одном полюсе находится «жизни некий избыток»², на другом — полное уничтожение «человеческого Я»:

Утратив прежний образ свой,
Все — безразличны, как стихия, —
Сольются с бездной роковой!.. (I, 130)

Промежуточные звенья заполняются рядом символических образов: дремотой, сном. Особенно велика и разнообразна сфера сна (сон как область соприкосновения со стихией; граница сознательного бытия относится к другому смысловому гнезду). Это и «дремота жаркая» (I, 25), но полная замершей на время жизни, и «бред души, встревоженной во сне» (I, 52), «сон полумогильный» (I, 125), «подо льдистой корой / Еще есть жизнь» (I, 58); «Отрадно спать, отрадней камнем быть» (I, 164) — вплоть до представления о своем бытии как о существующем лишь в чьем-то сне:

...мы смутно сознаем
Самих себя — лишь грезой природы... (I, 225) —

или в туманной мечте:

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак, на краю земли (I, 18).

К этому же тяготеют «лихорадочные грезы» природы (I, 31) и жизнь, которая «грустно тлится» (I, 47).

Итак, один из доминирующих признаков бытия лежит в пространстве «жизнь — отсутствие жизни», полнота жизни и ущербность. В этом смысловом пространстве перемещаются конкретные тексты, вступая в сложную игру с нормами заданного языка, причем особенность поэтики Тютчева заключается в широкой вариативности оценки: то, что в одном тексте выступает как отрицательное, в каком-либо другом наверняка получит противоположную оценку.

¹ Разрыв в пространстве синонимичен разрыву во времени: им противостоит пересечение «здесь» и «сейчас», окруженное безднами «двух или трех дней» и пространством «иных миров».

² Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 59. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

Стихотворение «В душном воздухе молчанье...» (I, 59) посвящено полноте льющегося через край бытия. Стихотворение симметрично разделено на две части, каждая из которых рисует момент затишья, происходящего от переполненности готовых прорваться жизненных сил, момент *перед грозой*. Уместно при этом вспомнить, что одна из функций образа грозы, бури у Тютчева связана с символикой обновления и воскресения, перехода достигшего полноты бытия из состояния дремоты к жизни. Символ этот имеет для Тютчева универсальное значение и не ограничивается сферой природной жизни. Так, под впечатлением событий в Севастополе 20 июня 1855 г. он пишет Эрнестине Федоровне из Петербурга: «...эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться <...> нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость. Пока у нас дело еще все так обстоит, как в видении Езекииля: поле все еще покрыто сухими костями. Оживут ли они? Ты, Господи, веши! — Но, очевидно, что для этого понадобится дыхание Божие — дыхание бури»¹.

Первые два стиха стихотворения задают смысловое противоречие; первый создает образ предельной остановки, затишья, неподвижности: «душный воздух», «молчанье», второй — потенциального взрыва, «предчувствие грозы». Третий и четвертый стихи содержат подряд употребленные две сравнительные степени «жарче» и «звонче». Тютчев часто употребляет эту форму без сравнительного «чем», и она всегда обозначает у него перензбыток, некое добавление к качеству, уже достигнутому полноты: «А уж давно, звучнее и полней (после грозы. — Ю. Л.), / Пернатых песнь по роще раздалась» (I, 32); «Но есть сильнее очарованья» (I, 85). В этих случаях сравнение производится не с каким-либо другим, а с этим же самым качеством и может быть сопоставлено с выражениями «жарче жаркого» и «звонче звонкого» или «еще жарче», «еще звонче». В этом смысле запах роз (не сами розы!) и голос стрекозы (не сама стрекоза!) становятся не самодовлеющими, как бы отдельно от целого существующими и наделенными собственным существованием деталями, а знаками жизни, изнывающей от собственной полноты (ср.: «Мотылька полет незримый...» — I, 175). В этом отношении как бы снятые крупным планом фетовские оборвавший струну «жук, налетевши на ель» или коростель, который «хрипло подругу позвал», принадлежат совсем другой поэтике².

Во второй строфе возникает образ круга, который описывает охватывающая мир молния. И круг, и молния у Тютчева — знаки полноты, насыщенности жизни.

¹ Поразительно, что слова эти были опубликованы в 1915 г., но никто не обратил на них внимания.

² Именно потому, что стрекоза у Тютчева — не насекомое, а знак всеобщей жизни и синонимична другим ее проявлениям, О. Мандельштам мог избрать этот один лишь раз употребленный Тютчевым образ символом всего его творчества: «Дайте Тютчеву стрекозу, — / Догадайтесь, почему!» (Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974. С. 165). Ср. также наблюдение К. Г. Исупова: «В природе Тютчева нет персонафикаций, там нет птиц, рыб, зверей. Его орлы и лебеди — эмблемы, а не персоналии» (Исупов К. Г. Онтологические парадоксы Ф. И. Тютчева: «Сон на море» // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983. С. 26).

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподымешь вдруг
И, словно молнией небесной,
Окинешь бегло целый круг... (I, 85)

Взгляд и молния, «зарницы—зеницы» — устойчивая связь у Тютчева. С ними связан и образ: «Небо, полное грозою» (I, 138) — полнота, насыщенность.

И мир, цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен (I, 152).

Третья строфа разделена пополам: первые два ее стиха посвящены преизбытку жизни в природе («В знойном воздухе разлит»), а третий и четвертый, говоря о нем как божественном напитке, разлитом в жилах человека, подготавливают переход к преизбытку жизни в человеческом сердце. Стихотворение завершается рифмой «слезы — грозы», утверждающей принципиальное тождество этих миров.

Однако в рамках той же структурной оппозиции лежит и поэтизация ущерба, неполноты, истощения:

Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!.. (I, 128)
Теперь уж пусто все — простор везде (I, 170).
Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья (I, 39).

Наконец, и именно этим достигается специфически тютчевское, он утверждает единственность предельной полноты жизни — любви и предельного проявления небытия — добровольного самоуничтожения:

Но есть других два близнеца —
И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней,
Ей предающего сердца...
<...>
И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений —
Самоубийство и Любовь! (I, 147)

Стихотворение начинается с древней антитезы «смерть — сон». Но именно потому, что сон занимает в системе Тютчева срединное положение, выступая и как «почти смерть», и (хотя значительно реже) как полнота жизни:

И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,

Дремотою обвеян я —
О время, погоди! (I, 160)

Вместо расположенного где-то в середине смыслового пространства противопоставления «смерть — сон» избирается экстремальная оппозиция: полное истощение бытия — *добровольный* уход из жизни и предельная полнота жизни — высшее напряжение любви. Но при этом утверждается их единство: «Союз их кровный, не случайный». Знаменательно, что строки:

И кто ж — когда бунтует кровь
В поре всеильных увлечений (I, 257) —

Тютчев заменил на:

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь... (I, 147)

«Кипит» и «стынет» здесь употреблены как синонимы с общим значением «бунтует». Однако в словаре Тютчева «кипит» (*гнездо* огня, жара, солнца, юга) и «стынет» (*гнездо* холода, зимы, севера, старости) — крайние антонимы и принадлежат к наиболее значимым противопоставлениям. За ними стоят *жизнь* и *смерть*, бытие и небытие, между которыми здесь устанавливается отношение синонимии.

Но бытие у Тютчева может приобретать иное смысловое направление, включаясь в другую оппозицию: «реальное — нереальное». Поскольку в различных идейно-философских традициях реальность может получать разный, порой диаметрально противоположный смысл, меняется и содержание бытия. Реальность может осмысляться как непосредственная чувственная данность, противостоящая различным отвлеченностям:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-Земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я (I, 73).

С этим связан «языческий» пласт тютчевской поэзии и дерзко-кошунственные стихи: «Не дай нам духу празднословья!» (2, 38). В этом отношении характерно разногласие Тютчева с Жуковским, отразившееся в письме последнему в 1838 г., после смерти первой жены: «Не вы ли сказали где-то: в жизни много прекрасного и кроме счастья. В этом слове есть целая религия, целое откровение... Но ужасно, несказанно ужасно для человеческого сердца отказаться навсегда от счастья»¹. Дочь поэта Анна Федоровна с раздражением записывала в своем дневнике слова об отчаянии, недоступном никаким религиозным утешениям, которое охватило Тютчева после смерти Денисьевой: «Я встретилась с моим отцом в Германии. Он был в состоянии, близком к сумасшествию <...> Позже я его вновь встретила в Ницце. Он был в состоянии меньшего возбуждения, но по-прежнему погруженный в эту скорбь о потере своих земных радостей и без малейшего луча надежды на что-либо небесное, привязанный всеми силами души к своей земной страсти, предмет которой исчезнул. И это безнадежное горе погружало его в отчаяние и делало недо-

¹ Русский архив. 1903. № 12. С. 643.

ступным для утешений религии, доводя эту мягкую и справедливую по природе душу до раздражительности <...> Я не могла более надеяться, что Бог придет на помощь этой душе, растратившей свою жизнь в земных и беззаконных страстях»¹.

Однако в текстах Тютчева широко представлено и противоположное истолкование той же смысловой оппозиции. Широкая культурная традиция — ближайшим образом романтическая, для Тютчева актуальная как идущая от Жуковского и немецких романтиков, но исторически значительно более обширная и уходящая в глубь веков, — трактовала именно земную, чувственно данную жизнь как мнимо-реальную, мгновенную и подобную тени. Тютчев писал Э. Ф. Тютчевой: «Хрупкость человеческой жизни — единственная вещь на земле, которой никакие фразы и напыщенные рассуждения не в состоянии преувеличить» (24 августа 1855 г.). И сама мысль, и фразеология: «ничтожная пыль» (I, 10), «тень, бегущая от дыма» восходят к этой традиции. Таким образом, оказывается возможной строфа, полностью составленная из традиционных фразеологических блоков:

Из тяжелой вырвавшись юдоли
И все оковы разреша,
На всей своей ликует воле
Освобожденная душа... (I, 222)

Облегченность этого текста диктуется мадригальным характером стихотворения, однако нет сомнений, что подобный взгляд органически входил в систему Тютчева. Таким образом, реальное оказывалось мнимым, а связанное с ним бытие — формой небытия:

Бесследно все — и так легко не быть! (I, 224)

Тогда подлинная реальность (и, следовательно, подлинное бытие) требовала преодоления мгновенности и призрачности человеческого существования. Здесь для Тютчева были возможны две дороги: преодоление своего «я» растворением в объективной стихии природы (активизировалось преодоление субъективности) или в мистической реальности потустороннего существования (преодоление материальности).

Первая тенденция отчетливо звучит в таких текстах, как «Тени сизые смесились...» или «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины...»), вторая — в «Проблеске» и многих других текстах. Каждую из них легко связать с теми или иными философскими учениями. Так называемую первую ставили в зависимость от шеллингианства, пантеизма или даже буддизма. Однако следует учитывать, что все формы теоретического самосознания лежат на значительно более поверхностном уровне, чем рассматриваемые нами структуры, поскольку философские системы принадлежат области сознательного самоописания, нас же интересуют спонтанные структуры художественного мышления. Занимающие нас категории имеют настолько общий характер, что легко могут быть обнаружены в самых разнообразных философских системах,

¹ Цит. по: Чулков Г. Последняя любовь Тютчева. С. 63 (оригинал по-французски, перевод мой. — Ю. Л.).

но могут восприниматься и вне их. Конечно, оба названные выше тютчевские стихотворения волновали Л. Н. Толстого не возможностью истолкования их в рамках какой-либо философии. Тексты того или иного стихотворения могут выражать те или иные философские концепции, но область художественного языка лежит глубже и принадлежит семиотике культуры и исторической психологии.

Ощущение хрупкости бытия органически связано с отгороженностью «я» от остального мира, чувством, чрезвычайно обостренным у Тютчева. Еще в 1810-е гг. он писал:

И если бить хочу кого,
То бью себя я самого (2, 16).

Как и в предыдущем случае, противопоставление «мгновенно существующее „я“ — вечно существующее „не-я“» (конкретизируемое как «природа», «всемирная жизнь») может в разных текстах оцениваться прямо противоположным образом. Так, в стихотворении «Весна» растворение «частной жизни» в жизни «божеско-всемирной», не знающей «страха кончины неизбежной», предстает как расширение и наполнение бытия, то «*sich selbst am kräftigsten empfinden*», о котором когда-то писал Лафатер Карамзину¹. В природе разлита «жизнь, как океан безбрежный», и даже то, что она к человеку

...блаженно-равнодушна,
Как подобает божествам (1, 96), —

не бросает тени на призыв:

Игра и жертва жизни частной!
<...>
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь! (1, 96, 97)

Но в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» акцентируется противоположное: человеческое «я» — лишь «нашей мысли обольщенье» (1, 130), и слияние его с «безразличной стихией» — не расширение индивидуального бытия до мирового, а уничтожение его в бытии бессознательно-стихийном. Возможность подобных вариаций *внутри* одной смысловой оппозиции определяет сложность смыслового построения стихотворения «Тени сизые смешались...». Первая строфа рисует мир в состоянии некоего промежуточного примирения крайностей: свет и тень, движение и неподвижность, шум и тишина смешались в среднем состоянии: «тени сизые», «сумрак», «гул»². Это

¹ Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщена доктором Ф. Вальдманом, подг. к печати Я. Гротом. СПб., 1893. С. 49.

² «Гул» у Тютчева неизменно означает энтропию звука. Небытию соответствует не тишина, а именно гул. Слава Наполеона превратилась в «гул» (1, 13); «над спящим градом» стоит «чудный, еженощный гул», «гул непостижимый»:

...Смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном... (1, 74)

промежуточное состояние дремоты, скрытого бытия неизменно волнует Тютчева:

И стоит он, околдован —
 Не мертвец и не живой —
 Сном волшебным очарован... (1, 153)

Состояние слияния противоречий одновременно нейтрализует оппозицию индивидуального и внеличного бытия: все вмещается в человека, но и сам он растворяется во всем:

Всё во мне, и я во всем!.. (1, 75)

Однако странным образом это причастие «жизни божеско-всемирной» не вызывает ликования, а отмечено как «час тоски невыразимой!». Смысл этой несколько неожиданной пронзительно-тоскливой строки раскрывается во второй строфе. Речь в этом тексте идет не о расширении индивидуального бытия в мировом, а о его полном уничтожении:

Дай вкусить уничтоженья,
 С миром дремлющим смешай!

Вторая строфа не звучит в унисон с надрывной первой строкой, а, напротив, знаменует уже следующее психологическое состояние: самозабвенное принятие этого растворения. Однако и предшествующее не снято: антиномия сознательно индивидуального и бессознательно стихийного остается для Тютчева нерешимой (вернее, решавшейся многократно и по-разному). Вопрос усложняется тем, что если сознательный характер индивидуального бытия для Тютчева бесспорен в своей ценности, то само наличие внеличного сознания остается для него мучительно проблематичным. Тютчев так и озаглавил «*Silentium!*» стихотворение, ставящее вопрос о наличии в природе свободы воли, то есть о том, является ли природа сверхличностной личностью или же представляет собой внеличный и лишенный сознания хаос, сорвался ли камень с вершины «сам собой» «или был низринут волею чуждой?». В последнем случае не существенно, была ли эта воля человеческой или божественной, важно, что она не присуща имманентно природе, которая в этом случае оказывается лежащей вне категорий воли и сознания.

Столетье за столетьем пронеслося:
 Никто еще не разрешил вопроса (1, 50).

Однако и в этом случае мы можем отметить в пределах данного смыслового поля всю гамму частных утверждений. Если на одном полюсе природе приписывается хаотическая сущность, то на другом можно указать на тексты, в которых природа выступает как мыслящая и хотящая личность. При всей неясности, вызванной цензурными изъятиями, стихотворения «Не то, что мните вы, природа...», видимо, так следует истолковать строфу:

Не то, что мните вы, природа:
 Не слепок, не бездушный лик —
 В ней есть душа, в ней есть свобода,
 В ней есть любовь, в ней есть язык... (1, 81)

«Не слепок, не бездушный лик» — означает имманентность природе сознательного начала. Особенно важно утверждение наличия свободы, чем материальному универсуму приписывается способность выбирать свое поведение, то есть иметь волю и сознание. Не менее существенно и указание на язык. Представляется понятным, что образ природы как говорящей личности связывается с наличием в ней внутренней организованности. «Гармония» и «певучесть» связаны:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах (1, 199).

Однако в тютчевских текстах картина более сложная: хотя природа имеет два лика — хаотический и гармонический, — свой язык, оказывается, присущ обоим. Более того, человек может понимать или не понимать и тот и другой из них: в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» дана природа, у которой есть язык, и те, кто глухи и немы к этому языку:

...При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза! (1, 82)

Но глухота — удел лишь некоторой части людей, а не фатальное свойство человека. О Гёте сказано: «Пророчески беседовал с грозой» (1, 49). Но это лишь один из вариантов. Весь спектр возможностей выглядит так: природа имеет двойную сущность — гармоническую и хаотическую, человек также наделен «двойным бытием». И гармония и хаос имеют свои языки. Человек может трактоваться как глухой или восприимчивый к языкам природы в целом («Не то, что мните вы, природа...»), «На древе человечества высоко...»); как глухой к гармоническому языку природы («Певучесть есть в морских волнах...») или восприимчивый именно к нему (например, «Так, в жизни есть мгновения...»); разумное начало человека и разум природы могут находить общий язык:

Так связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества... (1, 102)

Родство это выражается именно в наличии общего языка, в возможности общения и понимания:

Скажи заветное он слово —
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его (1, 102).

Однако возможно общение и между хаотической природой человеческой души и природным хаосом:

И чудится давно минувшим сном
 Ему теперь все светлое, живое...
 И в чуждом, неразгаданном, ночном
 Он узнает наследье родовое (I, 118).

О, страшных песен сих не пой
 Про древний хаос, про родимый!
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой! (I, 57)

Общение с хаосом, владение его языком — «инстинкт пророчески-слепой» (I, 189). В творчестве Тютчева он облекается в образ водоискательства (Н. Я. Берковский указал на связь этого образа с идеями и текстами Шеллинга). Характерно, что и этот образ получает у Тютчева два диаметрально противоположных решения: мнимое общение «безумья жалкого», которое «мнит, что слышит струй кипенье» (I, 34) и подлинное обретение языка тайной природы:

Иным достался от природы
 Инстинкт пророчески-слепой —
 Они им чувят, слышат воды
 И в темной глубине земной... (I, 189)

Наконец, стихотворение «Сон на море» (I, 51) представляет собой как бы своеобразную билингву; два монолога — хаотический монолог бури и гармонический монолог сна, — оба принадлежащие и природе, и человеку, развертываются параллельно и, переплетаясь, образуют своеобразный диалог.

Стихотворение строится как разговор «двух беспредельностей», причем обе стихии существуют и вне и внутри лирического «я»: «две беспредельности были *во мне*» (курсив мой. — Ю. Л.). «Мир сна характеризуется атрибутами неподвижности и немоты», — пишет современный исследователь¹. Язык хаоса — это «хаос звуков», это звучащий язык; скалы звучат, как кимвалы, ветры окликаются, валы поют, пучина грохочет. Все это складывается в единый «волшебника вой» и о чем-то повествует. Ср.: «О чем ты воешь, ветер ночной?» Вопрос был бы бессмыслен, если бы подразумевалось, что вой ветра не есть речь стихии. Но «страшные песни» «про древний хаос, про родимый» о чем-то гласят для тех, кто может понять их язык. И не случайно о них говорится в терминах нарративного общения:

*Понятным сердцу языком
 Твердишь о непонятной муке...
 <...>
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой (I, 57; курсив мой. — Ю. Л.)*

Зато этот мир не имеет ни одного зрительного или цветового признака. Язык зрительных образов отдан «волшебному-немому» миру сна, который своей огневницей противостоит «гремящей тьме» хаоса. Хаос обладает большей материальной реальностью, но гармонический мир наделен высшей реаль-

¹ Исупов К. Г. Онтологические парадоксы Ф. И. Тютчева: «Сон на море» // Типологические категории... С. 23. См. тут же ряд других пронизательных наблюдений.

ностью, в которой конструкция всегда превосходит деструкцию. А в мире сия подчеркнута именно конструктивность. Не случайно здесь на равных основаниях выступают создания человеческого гения: «сады-лавириифы, чертоги, столпы» и создания творческой силы природы («зрел тварей волшебных, таинственных птиц»). Сон соединяет «разумный гений человека» с «творящей силой естества».

Двойная природа человека и универсума может получать в художественном языке Тютчева и другую интерпретацию как антитеза земного и небесного, «вещей души» и «сердца, полного тревоги» (1, 163). В этом аспекте небесное получает признак высшей реальности, а земное — мгновённости и хрупкости. Растворение в небесном — не исчезновение, а усиление подлинного бытия. Однако и здесь возможны варианты — мучительное разъединение человека с самим собой «на пороге / как бы двойного бытия» (1, 163) или страстная привязанность именно к мгновённому. Присутствующий чаще всего в такой интерпретации элемент смирения частного перед общим роднит ее с другим важным противопоставлением: индивидуальное («западное») — национальное (русское, христианское). Это такие стихотворения, как «Умом Россию не понять...», «Эти бедные селенья...». Первое из них варьирует альтернативу, предложенную Тютчевым в споре с Шеллингом: «Надо преклониться перед безумием креста или все отрицать». Но Тютчев, при всей сложности его мировоззрения и даже при его увлечении столоверчением, не был ни мистиком, ни иррационалистом. В его политических стихотворениях рационально-историософических, кабинетного толка размышлений больше, чем мистического экстаза. В письме Эриестине Федоровне от 13 апреля 1854 г. он с четкостью отработанного и дисциплинированного ума формулировал свои убеждения в этом вопросе: «...православная церковь, славянство и Россия — Россия, естественно включающая в свою собственную судьбу оба первые понятия». Характерно ироническое отношение Тютчева (соединенное с глубокой симпатией), которое он питает к славянофилам. В письме жене от 6 июня 1858 г.: «Я только что расстался с обществом очень умных и особенно многоглаголивших людей, собравшихся у Хомякова. Это всё повторение одного и того же». Тютчеву культурно и психологически ближе Вяземский и даже идейный противник Чаадаев. Конечно, поэтический мир не адекватен культурной ориентации личности поэта, а тем более его вкусам и бытовым привычкам. Но и полное несоответствие этих сторон единой личности — явление редкое и всегда болезненное, абсолютизировать которое опасно. Очень точно формулировал позицию Тютчева хорошо знавший его Вяземский в письме Жуковскому от 20 июля 1847 г.: «Наконец, вероятно, объяснилася для тебя загадка моя о Тютчеве, и ты виделся с ним. Вот тоже просится охотно в руссословы, а сам только и дышит и движется, что западом. Для него день без чтения иностранных газет — день пропавший. Но у этого руссословия заключается в распространении нашего политического владычества. Это знамя, под которое хочет он завербовать народы и укрепить за нами еще кое-что из земного шара. Сбыточны ли или нет эти притязания, желательны ли или нет, это другое дело, но, по крайней

мере, цель ясна и положительна»¹. Даже И. С. Аксаков в своей ценной, но весьма тенденциозной биографии не мог скрыть отчужденности Тютчева-человека от мира русской деревни. А строка в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...», посвященном родному Овстугу: «Места немилые, хотя родные» — звучала настолько шокирующе, что Тургенев счел необходимым заменить ее на «Места печальные, хоть и родные» (I, 107 и 248). Можно было бы привести многочисленные примеры из писем Эрнестине Федоровне, восторженных по отношению к баденской или швейцарской природе (письма от 22 июля 1847 г. и другие). («Какая красивая страна! Но смешило стараться передать это словами. Это все равно, что пробовать рассказать музыку») Пейзажи эти волнуют его «западную жилку» (*fièvre occidentale*). И одновременно в письме от 22 марта 1853 г.: «Грустная вещь — страна, в которой только облака могут напомнить горы». И дальше: «Какая грустная страна, которую я проехал (от Варшавы до Петербурга. — Ю. Л.), и как мог великий поэт, создавший Риги и Женевское озеро, подписать свое имя под подобными низменностями» (в подлиннике игра слов: «*pareilles platitudes*» — такими плоскостями, пошлостями). Те же настроения можно встретить и в поэзии. Например, «На возвратном пути»:

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом
Огромной тучи снеговой
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,
Окутанным осенней мглой...
<...>

Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,
В каком-то забытии изнеможенья,
Здесь человек лишь снится сам себе,
Как свет дневной, его тускнеют взоры,
Не верит он, хоть видел их вчера,
Что есть края, где радужные горы
В лазурные глядятся озера... (I, 178—179)

Показательно, что это стихотворение было написано приблизительно в то же время, что и «Эти бедные селенья...», и оба вошли в издание 1868 г. — Тютчев не видел здесь противоречия. Как и в других случаях, его поэтический язык был широк и подвижен и давал возможность в разных стихотворениях варьировать — до противоположного — точки зрения.

Бытие всегда есть бытие в пространстве и времени, и пространство и время (как заметил еще Б. М. Эйхенбаум) — коренные характеристики поэтической онтологии Тютчева. Эти категории не были для Тютчева философскими абстракциями, а входили в его непосредственное каждодневное жизненное самоощущение, переживались им как бытовая реальность. Ощущение это было тем сильнее, что Тютчев не относил, как это делает большинство людей, пространство и время к естественным и, следовательно, незамечаемым категориям бытия. Само наличие их причиняло ему вполне реальное и осязаемое страдание. 26 июля 1858 г. он писал Э. Ф. Тютчевой:

¹ Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 58.

«Никто, я думаю, не ощущал больше, чем я, свое ничтожество перед лицом этих двух деспотов и тиранов человечества: времени и пространства». Здесь — существование в этой точке и в это мгновение — единственное для Тютчева бесспорное доказательство своего бытия. Поэтому протяженность времени и пространства становится синонимом небытия.

Que l'homme est peu réel qu'aisément il s'efface! —
 Présent, si peu de chose, et rien quand il est loin,
 Sa présence, ce n'est qu'un, point, —
 Et son absence — tout l'espace (2, 242).

Характерные для традиции русской поэзии символы — равнина и дорога — вызывают у Тютчева ужас. Русская литература первой половины XIX в. могла бы составить целую антологию, в которую вошли бы и дорожные стихи Пушкина, и лирические отступления Гоголя, и «Родина» Лермонтова, и «Коляска» Вяземского и многое другое. Соединение мотивов дороги (коляски, кибитки, телеги) и окружающей шири полей — отличительный признак этой поэтической темы. Но напрасно было бы искать имя Тютчева в такой антологии. Простор степей его не прельщает. В 1842 г. он пишет жене: «Краков понравился бы тебе <...> Он представляет также последний живописный пункт для путешественника, отправляющегося на восток, так как сейчас же после этого города начинается грозная равнина — скифская равнина, так часто пугавшая тебя на моей рельефной карте, где она занимает такое огромное пространство. И действительно она не более приятна». Он с ужасом пишет о тяготах дорожной езды по этим равнинам. Это заставляет его, несколько неожиданно, почти с нежностью отзываться о железных дорогах. Захлопнутое пространство железнодорожного вагона ему противно. 8 августа 1846 г. он пишет Эрнестине Федоровне: «Это ужасно быть заключенным три дня и три ночи в катящейся коробке. Тогда сознаешь всю свою глупость». Но в другом письме он признается, что «движение железнодорожного поезда» приводит его «в самое сентиментальное настроение, похожее на сновидение»: «Надо сознаться, что этот пар — великий чародей; минутами движение столь быстро, что в такой мере поглощает и уничтожает пространство, что в душе невольно шевелится некое чувство гордости» (27 сентября 1840 г.). Из более позднего письма: «Железные дороги, соединенные с хорошей погодой, представляют собой нечто подлинно очаровательное. Можно переноситься к одним, не расставаясь с другими. Города подают друг другу руку» (7 июля 1847 г.). Если вспомнить, что для Тютчева разлука — «это как бы сознательное небытие» (13 октября 1842 г.), то очевидно, что уничтожение пространства (образ городов, взявшихся за руки!) есть одновременно уничтожение разлуки и усиление тем самым чувства бытия. И еще раз в письме от 22 июля 1847 г.: «Нет, не будем бранить железную дорогу. Это чудесное изобретение <...> Для меня же особенно благодетельно то, что она успокаивает мое воображение относительно моего самого ужасного врага — пространства, этого отвратительного пространства, которое затопляет и уничтожает вас на обыкновенных дорогах».

А. С. Хомяков в стихотворении «Степи» писал восторженно:

Куда ни взглянешь, нет селенья,
 Молчат безбрежные поля,
 И так, как в первый день творенья,
 Цветет свободная земля¹.

Поэзия больших пространств не чужда Тютчеву, но достаточно обратиться к стихотворению «Русская география», чтобы почувствовать разницу.

Семь внутренних морей и семь великих рек...
 От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
 От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная... (2, 118)

Хомякова восторгает безграничность простора, Тютчева — простор границы. Именно граница является предметом его стихотворения: «Но где предел ему? и где его граница?» (2, 118). Это глубоко знаменательно. Чтобы понять смысл этого различия, следует вникнуть в глубокое несовпадение для Тютчева понятий хаоса и небытия. Хаос, буйство стихийных сил, ломка и беспорядок могут выступать у Тютчева как творческое и плодотворное начало. Небытие — разрушительно и всепоглощающе. Решающий признак небытия — отсутствие формы (бесформенность) в аристотелевском и кантовском смысле (то есть отсутствие структуры, непросветленность, энтропия). Поэтому бесформенное пространство — *безграницая* степь, «скифская равнина» — небытие. Она поглощает, топит, обращает в ничто. Государство — это форма пространства в стихотворении «Русская география», его политическая и провиденциальная идея, реализуемая в форме границ.

Понятие формы, оформленности — ключ, который сводит категорию пространства к категории бытия. Это же придает особый смысл тютчевскому пейзажу. С одной стороны, он всегда конкретен в своей географической приуроченности, с другой — возведен к самым общим принципам мироздания, поскольку конкретность места на географической карте, обладание именем собственным (наименованность) также являются частями *формы пространства*.

Кроме отграниченности, пространство Тютчева характеризуется направленностью, ориентированностью. Оно всегда направлено откуда-то и куда-то. Наиболее значимые ориентации — горизонтальная и вертикальная. Основная ориентация горизонтального пространства Тютчева: Север — Юг. В самом приближенном виде югу соответствует жизнь, движение, интенсивность бытия, северу — сон, постепенное замирание, ослабление бытия вплоть до полного перехода в небытие. В ряде текстов антитеза эта выражена непосредственно («Глядел я, стоя над Невой...», «Вновь твои я вижу очи...» и другие). Здесь «Север-чародей», «север роковой», «в мертвенном покое» (1, 101) кажется «сновиденьем безобразным» (1, 111). Юг — родина. Здесь напрашивается сравнение с известным местом из письма Гоголя Жуковскому из Рима от 30 октября 1837 г. У Тютчева:

Воскресает предо мною
 Край иной — родимый край —

¹ Хомяков А. С. Стихотворения и драма. Л., 1969. С. 76—77.

Словно прадедов виною
Для сынов погибший рай... (I, 111)

У Гоголя: «...полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. — Россия, Петербург, снега, подлещы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось (ср. у Тютчева: «Здесь человек лишь снится сам себе»; I, 179. — Ю. Л.). Я проснулся опять на родине»¹. Для Тютчева указание на родство несет семантику таинственных связей между внутренним миром человека и окружающими его стихиями. Однако здесь она осложнена намеком на итальянское происхождение предков, с одной стороны, и мистической семантикой (ср. упоминание «погибшего рая») подлинной — потусторонней — родины человека («святая родина, где жило упование» Жуковского). Отсюда и сравнение «как божества родные» (I, 20).

Юг и Север Тютчев неизменно пишет с заглавной буквы, подчеркивая символический для него смысл этих понятий. Характеристики Юга: «лазурь небесная смеется» (I, 19); «над виноградными холмами / Плывут золотые облака» (I, 67); «...небо здесь к земле так благосклонно!» (I, 90); «Юг блаженный» (I, 92); «На золотом, на светлом Юге» (I, 93); «Туда, туда, на теплый Юг» (I, 101). Характеристики Севера: «...так вяло свод небесный / На землю тощую глядит» (I, 31); «Кустарник мелкий, мох седой / Как лихорадочные грезы / Смушают мертвенный покой» (I, 31); «Бесцветный грунт небес, песчаная земля» (I, 37). Песчаная земля, песок обычно в поэзии связываются со смысловыми гнездами «пустыня», «восток», «юг» (ср. у Лермонтова: «В песчаных степях аравийской земли...»). У Тютчева песок отождествляется с бесплодием и парадоксально делается признаком северного пейзажа: «Песок сыпучий по колени <...> / Какие грустные места!» (I, 38). Север отождествляется с «сновиденьем безобразным», это «Север роковой», он — колдун, усыпляющий природу, — «чародей все-сильный» (I, 93), «О Север, Север-чародей / Иль я тобою околдован?» (I, 100). Юг получает признаки дня: шум, яркость, жар, а Север — ночи.

Вновь твои я вижу очи —
И один твой южный взгляд
Киммерийской грустной ночи
Вдруг рассеял сонный хлад... (I, 111)

Однако в данном случае мы сталкиваемся со смысловой инверсией: Юг может интерпретироваться как полюс зла. Особенно знаменательно стихотворение «Malagia». Здесь сконцентрированы все признаки Юга: «радужные лучи», «высокая, безоблачная твердь», «теплый ветер», «запах роз» — «и это все есть Смерть!» Типичные признаки Юга и Дня могут попадать в поле негативных оценок (Север никогда не попадает в аксиологически положительное поле!²):

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1952. Т. 11. С. 111.

² Стихотворения типа «Эти бедные селенья...» включены в оппозицию «Россия — Запад», но нейтральны по отношению к антитезе «Север — Юг», которая применительно к ним просто не значима.

О, как пронзительны и дики,
 Как ненавистны для меня
 Сей шум, движенье, говор, крики
 Младого, пламенного дня!..
 О, как лучи его багровы,
 Как жгут они мои глаза!.. (I, 65)

Почти дословное повторение этих мотивов в стихотворении

О, этот Юг, о, эта Ницца!
 О, как их блеск меня тревожит! (I, 193) —

доказывает, что узко биографическое толкование не исчерпывает смысла последнего.

В порядке такой же смысловой инверсии «песок» может сделаться деталью тютчевского южного пейзажа, если в нем надо подчеркнуть бесплодность: так, в стихотворении «Безумие» рядом с «землею обгорелой», сравнением небесного свода с дымом, «под раскаленными лучами» солнца — в этом уникальном для Тютчева пейзаже — появляются и «пламенные пески» (I, 34).

У оппозиции «Север — Юг» есть еще одна важная характеристика: Север почти всегда ориентирован горизонтально, на плоскости, Юг имеет вертикальную ориентацию. Таковую же ориентацию имеет и лето. Но если в пейзаже Юга взор автора движется снизу вверх к горным вершинам, то в летнем пейзаже эту роль играют птицы.

Отсюда можно было бы сделать вывод, что горизонтальная ориентированность и расширение горизонтальной поверхности должны получать в системе Тютчева отрицательную оценку. Однако это не так. Мы многократно встречаем в текстах Тютчева положительные образы простора, расширенного пространства. Но, как нам уже приходилось отмечать, это будет расширяющееся, но *ограниченное* пространство. В этом отношении характерно, что молния у Тютчева неизменно предстает не в образе небесной стрелы, направленной сверху вниз, а в виде окружности, опоясывающей небосвод: «Словно молнией небесной / Окинешь <...> целый круг» (I, 85); «Небо молнией летучей / Опоясалось кругом...» (I, 59). Образ круга настойчиво повторяется Тютчевым: «Вечер пламенный и бурный / Обрывает свой венок...» (I, 127). Даже время (подробнее об этой проблеме см. ниже), когда эта трагическая для Тютчева категория получает положительное звучание, вдруг теряет линейность и предстает в образе кругового хоровода:

Весна идет, весна идет!
 И тихих, теплых, майских дней
 Румяный, светлый хоровод
 Толпится весело за ней (I, 45).

Любимые образы — «солнца <...> шар» (I, 16); «шар земной» (I, 29); «Колесница <...> катится» (I, 17); «круглообразный светлый храм» (I, 67); «с земного круга» (I, 9); «звездные круги» (I, 129); «в кругу убийственных забот» (I, 109); «круг волшебный» (2, 89). Характерно пристрастие Тютчева к глаголам (и производным от них) со значением охвата, окружения (соот-

ветственно с приставками *о* и *об*): объять, обнимать (1, 29, 74, 109, 177; 2, 72), окружить (2, 72), обхватить, охватить (1, 156, 180, 182; 2, 142), окутать (1, 178), окаймить (106), обвеять, овеять (1, 109, 128, 134, 160; 2, 72, 73, 137, 188), опоясать (1, 59), обходить со всех сторон (2, 72, 73, 194). Ср. тот же смысловой оттенок в: «Крылом своим меня одень...» (1, 141), «всеобъемлющее море» (1, 130).

Особая конструирующая роль *границы* в поэтическом сознании Тютчева подтверждается тем, что ограниченность пространства, расширяющегося и сужающегося до пределов отдельного «я» («Silentium!»), выдает лишь варианты единого смыслового знака. Символика границы для Тютчева универсальна и объединяет и философскую, и политическую поэзию (образ стены): «Славянам» (2, 194), «Там мир как за оградой», «Байрон» (2, 73). Особенно существенным является для Тютчева момент, когда конструирующая граница пересекает мир, деля его на две части, а поэтическое «я» оказывается расположенным на границе, принадлежа одновременно обоим пространствам, «на пороге / Как бы двойного бытия» (1, 163). Структурная напряженность такой ситуации связана с тем, что между границей поэтического мира и ее центром существует нерасторжимая корреляция. В центре смыслового пространства располагается «я» повествователя. Именно его сущность и точка зрения определяют природу поэтического пространства и характер его границ. И обратно: природа замкнутого пространства определяет место повествователя и направленность его точки зрения. Однако парадоксальная способность Тютчева разделять «я» на того, кто смотрит, и на того, на кого смотрят («И наша жизнь стоит пред нами, / Как призрак...» (1, 18), «Мой детский возраст смотрит на меня» (1, 107), менять местами местоимения¹ приводит к уникальному в лирике совмещению центра пространства и его границы.

В целом для Тютчева все же характернее расширяющееся, а не сужающееся пространство. С этим связана особая роль вертикальной ориентации поэтического мира Тютчева. При этом, если художественному миру Лермонтова и Гоголя свойственна векторная направленность вертикальной оси сверху вниз, то в тютчевской поэзии точка зрения текста, как правило, движется снизу вверх:

Над виноградными холмами
Плывут золотые облака...
<...>
Взор постепенно из долины,
Подъемлясь, входит к высотам
И видит на краю вершины
Круглообразный светлый храм (1, 67).

Низ:

И между тем как полусонный
Наш дольний мир, лишенный сил,
Проникнут негой благовонной,
Во мгле полуденной почил...

¹ См. в наст. изд. статью «Заметки по поэтике Тютчева».

Верх:

Горé, как божества родные,
Над издыхающей землей
Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой (I, 20).

Низ:

Гроза прошла — еще, курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный...

Низ:

А уж давно, звучнее и полнее,
Пернатых песнь по роще раздалася
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины уперлася (I, 32).

Характерна трехчленная постепенность подъема:

I ступень:

Войдем и сядем над корнями
Дерев, поимых родником...

II ступень:

Над нами бредят их вершины...

III ступень:

И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины... (I, 171)

В стихотворении «С поляны коршун поднялся...» (I, 77) столь же отчетливо даны и трехчленность подъема (I — «С поляны коршун поднялся», II — «...к небу он взвился», III — «...ушел за небосклон»), и направление взгляда («А я здесь в поте и в пыли...»).

Вершины деревьев, птицы и — метонимический символ — крылья выполняют роль среднего звена — медиаторов между земной поверхностью и небосводом, между тем как вершины гор и небесные светила — его синонимы.

Интересно стремление Тютчева подчинить той же вертикальной организации и те тексты интимной лирики, в которых нет непосредственно пейзажа. В стихотворении «Она сидела на полу...» сюжетная схема дает носителя речи стоящим и героиню — сидящей перед ним на полу. Можно было бы ожидать направленности текста сверху вниз. Однако героиня как бы возвышается над своей собственной фигурой некоей душевной отрешенностью от реально-бытовой ситуации:

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

Но если «точка зрения души» героини возвышается над бытовой, то «точка зрения души» автора простирается перед ней ниц:

Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени (I, 174).

По схеме: земля — крылья — небо построено и стихотворение «Чему молилась ты с любовью...». Роль «пота и пыли» земли выполняет «толпа», пошлость людей. Ей противостоят «живые крылья / Души, парящей над толпой» (I, 145)¹. Оптативная модальность стихотворения делает «небо» (то есть спасение от пошлости) недостижимым, но подразумеваемым членом композиции. О вертикальной организации стихотворения «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» нам уже приходилось писать².

Инверсией мотива полета у Тютчева выступает не мотив падения, столь существенный для «демонического» романтизма, а прижатость к земле «в прахе и пыли», невозможность полета:

Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...
Нет ни полета, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья... (I, 193)

При всем различии горизонтальной и вертикальной осей они в определенном отношении синонимичны. Уже в раннем переводе из «Фауста» Тютчев нашел формулу:

Но сей порыв, сие и ввысь и вдаль стремленье...
<...>
У всех людей оно в груди... (2. 92)

При переводе с немецкого здесь произошел знаменательный сдвиг смысла — в немецком тексте: «Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt...» «Vorwärts» — «вперед», а не «вдаль» (в семантику входит направление движения, а не расстояние до цели). «Вперед» отсчитывает движение от того, кто движется, «вдаль» соотносит движение с общей структурой мира, в частности — с точкой, в которой находится наблюдатель.

Однонаправленное движение сменяется образом раздвигаемой сферы. Не случайно в переводах из «Фауста» Тютчев в монологе Духа Земли добавил отсутствующую в оригинале строку: «Вею здесь, вею там, и высок и глубок!» (2, 90). Отражение высоты в глубине, вертикали в горизонтали создает влекущий Тютчева образ «двойной бездны» — мира, открытого во все стороны по отношению к некоему центру. Ср. «Лебедь» (I, 26); «С неба звезды нам светили, / Снизу искрилась волна» (I, 110); «Как опрокинутое небо, / Под нами море трепетало...» (I, 64); «И опять звезда ныряет / В легкой зыби невших волн» (I, 124).

Небесный свод, горящий славой звездной
Таинственно глядит из глубины, —

¹ В переводе из «Фауста» Тютчев дает точный перевод гётевского стиха «O daß kein Flügel mich vom Boden hebt» — «О где крыло, чтоб взвиться вслед за ним». Стих этот, возможно, отозвался и в «Чему молилась ты с любовью...».

² См. в наст. изд. «Анализ поэтического текста: Структура стиха». С. 178—192.

И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены (I, 29).

«Я», окруженное со всех сторон «пылающею бездной», — вторая сторона высокой значимости границы, ибо «отграниченность — безграничность» — две взаимосвязанные грани единой оппозиции, внутри которой развертывается тютчевская поэзия пространства.

Совмещение различных вариантов инверсии в пространственной ориентации с константностью некоей центральной точки пространства придает лирике Тютчева характерную объективность повествовательного тона, сентенциозность, при предельной субъективности содержания стихотворений. С этим можно сравнить особенность использования Тютчевым местоимений, о чем уже говорилось¹.

Отношение основной оппозиции «бытие — небытие» к пространственной модели Тютчева глубоко вариантно. Так, приближение жизни к своим границам может осмысляться и как предельное наполнение, «двойное бытие», «две беспредельности» и столь же предельное опустошение на грани полного небытия («не мертвец и не живой»). В равной мере концентрация ее в центре, в мире «я», может выразиться в жажде и любви, и самоуничтожения, и бытия, и небытия.

Столь же сложна модель времени в поэтическом мире Тютчева. Проблема времени (не как философская, а в качестве глубинного психологического, в том числе и бытового, самоосмысления) для Тютчева в первую очередь связана с двумя вопросами: памяти и реальности. Там, где нет памяти, нет и времени, и Природа, не имеющая памяти, не знает и понятия прошедшего времени. А с этим связана свобода от страха смерти — бич смертного человека. Реальность в мире Природы сконцентрирована в настоящем:

Весна... она о вас не знает...

<...>

Цветами сыплет над землею,
Свежа, как первая весна;
Была ль другая перед нею —
О том не ведает она:
По небу много облак бродит,
Но эти облака ея;
Она ни следу не находит
Отцветших весен бытия.

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет;
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет, —
И страх кончины неизбежной
Не свет с древа ни листа:
Их жизнь, как океан безбрежный,
Вся в настоящем разлита (I, 96—97).

С прямой противоположностью реальность человека сосредоточена в способности памяти; теряя ее, человек теряет реальность своего бытия: «Душа

¹ См. в наст. изд. статью «Заметки по поэтике Тютчева».

моя — Элизиум теней» (I, 66); «Ты взял ее, но муку вспоминанья, / Живую муку мне оставь по ней» (I, 197);

Как ни тяжел последний час —
 <...>
 Но для души еще страшней
 Следить, как вымирают в ней
 Все лучшие воспоминанья... (I, 211)

Былое — было ли когда? (I, 70)

Однако бытие в памяти не может полностью удовлетворить чувства реальности того, кто не жаждет «духов бесплотных сладострастья» и стремится быть причастным стихийной жизни Природы. В этом случае исчезновение вчерашнего дня, его нереальность ставит в мучительное недоумение:

Что ныне — будет ли всегда?..
 Оно пройдет —
 Пройдет оно, как все прошло,
 И канет в темное жерло
 За годом год (I, 70).

Таким образом, оппозиция «время — безвременье» получает в соотношении с «бытием — небытием» амбивалентные характеристики. Это отражается и на более частной антитезе: «история — отсутствие истории». С одной стороны, история занимает в сознании Тютчева очень значительное место. На идее — и, более того, чувстве — истории основана вся политическая лирика Тютчева. Миссия России видится им как миссия историческая — предначертание будущего, основанное на великом прошлом. 26 августа 1843 г. Тютчев пишет Эрнестине Федоровне о своем отъезде из Москвы: «Мне не нужно тебе говорить, что утром в день моего отъезда, пришедшегося на воскресенье, после обедни был отслужен обязательный молебен, после чего мы посетили собор и часовню, в которой находится чудотворный образ Иверской Божией Матери. Одним словом, все произошло по обрядам самого точного православия. И что же? Для того, кто приобщается к нему лишь мимоходом и кто прикасается к нему лишь постольку, поскольку это ему заблагорассудится, в этих обрядах, столь глубоко-исторических, в этом русско-византийском мире, где жизнь и обрядность сливаются и который столь древен, что даже сам Рим сравнительно с ним представляется нововведением, во всем этом, для имеющих в этих вопросах интуицию, открывается величие несравненной поэзии, такое величие, что оно покоряет самую отчаянную враждебность. Ибо к чувству столь древнего прошлого неизбежно присоединяется предчувствие неизмеримого будущего».

Однако в лирике Тютчева исторические воспоминания: замки рыцарей, развалины на берегах Рейна и Дуная, итальянские виллы, Рим, залитый лунным светом — появляются лишь на фоне западного пейзажа. Архитектурно-исторический пейзаж в «русском» цикле появляется лишь в связи с Царским Селом, которое ассоциируется с «петербургской», а не исторической Россией. Если в политической лирике и появляются врата Царьграда или св. София, то это политические символы, а не детали пейзажа. При этом характерно, что если архитектурно-политическая символика может означать

вечность, то как детали реального пейзажа здания всегда выступают как руины, обломки, развалины и обозначают *ушедшую* жизнь. Время — такой же враг Тютчева, как и пространство, оно разъедает бытие, превращая его в небытие. 27 сентября он пишет из Дрездена: «Я нашел также в Дрездене колонию русских, которые все оказались моими родственниками или друзьями, но родственниками, которых я не видел более 20-и лет, и друзьями, имена которых я давно забыл. Это обстоятельство стоило мне еще нескольких неприятных впечатлений. Нашлась, между прочим, одна моя кузина, которую я знал ребенком и которую застал теперь старухой. Она сестра одного из несчастных ссыльных в Сибирь, который самым романтическим образом женился на француженке, и я принимал некоторое участие в устройстве этого брака. Теперь этот брат уже умер, жена его также, отца и матери тоже нет в живых... словом, все перемерли, а упомянутая мной кузина умирает от чахотки... Ах, как я стремлюсь уехать отсюда!»

Оппозиция «человек (включенность во время, в историю) — природа (вне времени, вечность, отсутствие истории)», как и в других случаях, реализуется через всю гамму вариантов.

Чудный день! Пройдут века —
Так же будут, в вечном строе,
Течь и искриться река
И поля дышать на зное (I, 215).

В этой перспективе история выступает как суетное и призрачное занятие людей, бессмысленное перед лицом равнодушной природы:

От жизни той, что бушевала здесь,
От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
<...>
Ей чужды наши призрачные годы...¹

И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезой природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной (I, 225).

Для того чтобы стало очевидно, что колебания и вариации этой темы, о чем речь пойдет ниже, не могут быть приписаны эволюции, а отражают органическую для Тютчева тенденцию мысли перебегать с одного полюса структурной оппозиции на другой, следует вспомнить, что приведенная выше интерпретация как бы окаймляет творчество поэта: «От жизни той, что бушевала здесь...» датируется 1871 г., но еще в 1830 г. было написано стихотворение «Через ливонские я проезжал поля...», сходное даже по композиции и завершающееся утверждением:

¹ Характерно, что отрицание истории сливается с утверждением призрачности самой категории времени.

Но твой, природа, мир о днях былых молчит
С улыбкою двусмысленной и тайной (I, 37).

Однако внутри этой обрамляющей композиции мы можем найти тексты с иными ценностными установками. Бессмертие и вечность, поскольку они приписываются бессознательной стихии, неожиданно отождествляются с бессознательностью и стихийностью толпы. Тогда появится образ «бессмертной пошлости людской». Это шокирующее соединение не было, однако, беспрецедентным: в «Осени» Баратынского отзыв океана на порывы бури уже сравнивался с тем, что «толпы ленивый ум / Из усыпления выводит / Глас, пошлый глас, вещатель общих дум». Одновременно в стихотворениях «Цицерон» и «Два голоса» история трактуется как зрелище богов, а во втором один из голосов утверждает зависть олимпийцев тем, чей подвиг в «От жизни той, что бушевала здесь...» был назван «бесполезным». Наконец, в стихотворении «Как неожиданно и ярко...» прекрасное как в природе, так и в жизни людей выступает как мгновенное. Здесь уже не «пройдут века, так же будет...», а «Оно дано нам на мгновенье, / Лови его — лови скорей!» (I, 204). Восприятие радуги как символа мгновенности в природе особенно значимо, так как в привычной символике ей устойчиво приписывается значение вечного договора (в иных системах — союза) неба и земли.

Частью отношения ко времени является семантика единиц его измерения — часов, минут, циклической смены дней и ночей. Семантика этих элементов также отличается у Тютчева большой напряженностью.

Бой часов по традиции, идущей от Юнга и Державина, воспринимался как «глагол времен» (выступая как синоним ударов колокола). С ним связывалась семантика бега времени и неизбежности смерти. К общим мотивам предромантической ночной поэзии Тютчев, переводя их на язык своей поэтики, прибавляет представление об однообразии хаоса («часов однообразный бой»). Формула «язык для всех равно чужой и внятный каждому» (I, 18) — это то же самое, что «странный голос», который «понятым сердцу языком» твердит «о непонятной муке» (I, 57). Но эта единая формула означает в первом случае бой часов, во втором — голоса природного хаоса. Энтропия однообразного повторения и бесформенность сил, лишенных внутренней энтелехии, у Тютчева оказываются не антонимами, а синонимами.

День и ночь включены в поэзии Тютчева в парадигму «Юг — Север», «лето — зима», «свет — тьма», «бытие — небытие». Однако тема ночи на этом фоне значительно усложнена и не полностью вписывается в данную парадигму.

Особенно же существенными для Тютчева оказываются на часовом циферблате критические часы перелома — полдень и полночь. В этот момент время как бы останавливается и человек вырывается из субъективности *своего* времени в безвременность Природы. Таково стихотворение «Полдень», создающее образ дремотного состояния мира и остановившегося времени. Кстати, и образ дремоты, связанный у Тютчева с двойным (переходным) состоянием, может получать двойное истолкование: дремота — оцепенение, связанное с избытком сил, истомой их переполненности, полнота бытия перед бурным его проявлением («Дремотою обвеян я — / О время, погоди!» — I,

160); ср. переход: «С какою негою» «твой страстный взор изнемогал на нем!», «Бессмысленно-нема», «Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной» «ты повергалась ниц». Другая интерпретация дремоты — замирание, ущербность жизни, также переходное состояние, но от бытия к уничтожению («Обвеян вещею дремотой, / Полураздетый лес грустит» — I, 128). Но обе дремоты имеют общее: не принадлежат ясному дневному сознанию, но и не являясь полностью бессознательными, они — область столкновения двух неясных сознаний и поэтому, сродни «бреду пророческих духов», таят в себе нечто вещее:

Есть некий час в ночи всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес (I, 17).

Таким же промежуточным состоянием является и «бред пророческих духов». Именно это переходное, пограничное состояние дает полноту бытия и сопричастность «двум беспредельностям», образует поэтический идеал, образом которого становится Гёте:

На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом,
Воспитанный его чистейшим соком,
Развит чистейшим солнечным лучом!
С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал!
Пророчески беседовал с грозой
Иль весело с зефирами играл! (I, 49)

Уже срединное положение «на древе» — между небом и почвой — соединяет два крайних положения. Это же подчеркивает слияние «чистейших соков», поднимающихся от корней, и «чистейших солнечных лучей», падающих с зенита. В нем сливаются «гроза» и «зефиры».

Поэтичными у Тютчева могут оказаться и напряженный порыв к беспредельности, к «древнему хаосу», и творческий переход из одной формы жизни в другую, и полнота срединного состояния. При кажущемся отличии у них есть общая черта — насыщенность бытия, концентрированность жизни. Связь понятия времени и бытия проявляется в том, какое место в лирике Тютчева занимает возраст. Здесь оппозиция приобретает характер совпадения или расхождения возраста человека с возрастом окружающего (мира, природы, поколения, других людей). Соответственно человек может жить как бы в своем или чужом времени: «Обломки старых поколений, / Вы, пережившие свой век!» (I, 65). Но и эта ситуация может давать двойную возможность: взлет уходящей жизни («Последняя любовь») — «Я просиял бы — и погас!» (I, 47) или медленное ее истощение («Когда дряхлеющие силы...»).

Эта возможность разнообразных наполнений времени в пределах общей оппозиции «реальное — ирреальное» создает исключительное разнообразие временных сдвигов, часто в пределах одного и того же текста.

Я помню время золотое,
 Я помню сердцу милый край.
 День вечерел; мы были двое;
 Внизу, в тени, шумел Дунай.
 И на холму, там, где, белея,
 Руина замка вдаль глядит,
 Стояла ты, младая фея,
 На мшистый опершись гранит.
 Ногой младенческой касаясь
 Обломков груды вековой;
 И солнце медлило, прощаясь
 С холмом, и замком, и тобой.
 И ветер тихий мимолетом
 Твоей одеждою играл
 И с диких яблонь цвет за цветом
 На плечи юные свевал.
 Ты беззаботно вдаль глядела...
 Край неба дымно гас в лучах;
 День догорал; звучнее пела
 Река в померкших берегах.
 И ты с веселостью беспечной
 Счастливый провожала день;
 И сладко жизни быстротечной
 Над нами пролетала тень (1, 56).

Стихотворение начинается словами «я помню», задающими временной разрыв между настоящим временем монолога и находящейся в прошедшем картиной, составляющей содержание стихотворения. Но сама эта картина принадлежит нескольким временным пластам. Прежде всего дано противопоставление древнего (=вечного) — «руина замка», «мшистый гранит», «обломки груды вековой» и юности («младая фея», «ногой младенческой касаясь...»). При этом, поскольку юность дана не в настоящем, а в остановленной во времени — как стоп-кадр — картине прошлого, как существующая в реальности памяти, то антитеза «древность — юность» не выделяет признаков: «устойчивость — быстролетность». Вечной древности противопоставлена вечная юность. Другой временной пласт в этой картине образован отношением: героиня — вечер, заходящее солнце. Момент остановленного («солнце медлило», переходя ото дня к ночи) организован по вертикали: внизу уже ночь («Внизу, в тени, шумел Дунай») с характерной для ночной картины Тютчева сменой цвета звуком («звучнее пела / Река в померкших берегах»), но вокруг героини вечная весна («яблонь цвет») и остановленный день.

И все же конец стихотворения говорит о неизбежности наступления вечера. Последняя часть стихотворения начинается строкой:

Ты беззаботно вдаль глядела...

В отношении к предшествующему тексту «вдаль» может быть понято как пространственное направление: взгляд на «край неба», который «дымно гас в лучах». Но эпитет «беззаботно» подсказывает и иное наполнение: взгляд в будущее. Здесь активизируется значение «веселья», «беспечности» и «быс-

тротечности». Но еще важнее другое: последние две строфы обращены в будущее, которое для первой строфы — настоящее, а настоящее всей этой картины оказывается прошлым. А то, что это прошлое, которое еще не знает, что оно прошлое, и которому неизвестно его будущее, названо «время золотое», бросает на «беззаботно», «с веселостью беспечной» ожидаемое будущее тень горького разочарования.

Сложное переплетение времен создает как бы узор ковра, определяющий временное пространство данного текста.

Наконец, нельзя не отметить, что, как и в других случаях, временной мир Тютчева может строиться на резком диссонансе, несовместимости временных пластов. Так, в стихотворении «Вечер мгlistый и ненастный...» сталкиваются в один временной момент несовместимые части суток — утро и вечер; в отрывке:

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетание,
Я слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье (2, 227) —

сталкиваются в диссонансе времена года, создавая иррациональный хаос времени.

Мы рассмотрели лишь общие черты художественного мира Тютчева. Художественный мир (или, по выражению Б. М. Эйхенбаума, «онтология поэтического мира») — не текст, и то, что было предметом нашего внимания, не может быть приравнено к структуре того или иного стихотворения. Художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент к сыгранной на нем пьесе. Структура музыкального инструмента не является объектом непосредственного эстетического переживания, но она потенциально содержит в себе то множество возможностей, выбор и комбинации которых образуют пьесу. Сопоставление это не во всех случаях корректно: как правило, художественный мир динамичен, подвержен эволюции и, что еще важнее, находится под постоянным деформирующим воздействием с его же помощью создаваемых текстов. То, что в момент создания было частной реализацией художественных потенций художественного мира или его деформацией, сдвигом, нарушением, будучи созданным, делается нормой и традицией.

Лирика Тютчева, в этом плане, явление исключительное: отличаясь разнообразием, контрастной противоречивостью всех красок образующей ее картины, она исключительно стабильна в своих структурных особенностях. Происходят разнообразные сдвиги внутри смысловых оппозиций, вступает в силу сложная игра их комбинаций, но сами оппозиции стабильны на всем протяжении творчества. Это объясняет давно отмеченный исследователями парадокс: противоречивое разнообразие текстов Тютчева имеет органическую тенденцию складываться в единый текст — «лирика Тютчева».

Названная система смысловых оппозиций не принадлежит области того, о чем Тютчев говорит в своих стихах, а относится к гораздо более глубокому пласту: к тому, как он видит и ощущает мир. Это как бы лексика и грамматика

его поэтической личности. В этом отличие поэзии Тютчева от так называемой философской поэзии, хотя относить его к последней стало уже традицией. Поэты «философской школы» делали теоретические идеи темами и содержанием своей лирики. Они излагали философские идеи в стихах, которые от этого приобретали декларативный характер и образовывали мир, замкнутый для внешних — бытовых, житейских, биографических — впечатлений. Лирика Тютчева почти всегда инспирируется моментальным впечатлением, острым личным переживанием. Это как бы роднит ее с импрессионистической моментальностью поэзии Фета. Но Фет и рассказывает об этих поэтических импульсах на языке индивидуальных ощущений, а Тютчев переводит их на язык тех глубинных оппозиций, которые строят онтологию его мира. Отсюда характерный парадокс: поэзия Тютчева, как справедливо отмечала Л. Я. Гинзбург, отличается «„внеличностным“ характером». Однако по текстам его лирики можно с большой точностью проследить и историю его сердечных увлечений, итинерарий его путешествий. Если поэты философской школы повествуют об абстрактных идеях на языке абстракций, то Тютчев вечным языком говорит о мгновенных впечатлениях, а Фет о них же — на языке мгновений. Но между глубинным миром Тютчева и внешними импульсами стоит уникальный посредник — тютчевское слово. Оно настолько своеобразно, что должно быть предметом отдельного разговора. Отметим лишь особенность его посреднической функции: поэтический мир тютчевской онтологии реализуется только в слове, но фактически лежит за его пределами. Более того, он лишь с известной напряженностью актуализируется в слове. Одновременно и мир житейских впечатлений, весь хаос бытия, «тундра крови» (2, 73), по пронзительному выражению в одном из ранних стихотворений, также не адекватны словарю обыденной речи. Это и определено Тютчевым как отношение «невыразимости», борьба с которым и создает специфику тютчевского слова, героическую победу пророка над косноязычием¹.

1990

¹ Существует традиция связывать тему «Silentium!» с системой представлений немецкого романтизма (Н. Я. Берковский, Л. Я. Гинзбург и ряд других авторов). Эти наблюдения имеют глубокое историко-литературное обоснование, и попытки оспорить их (см.: *Журавлева А. И.* Стихотворение Тютчева «Silentium!»: К проблеме «Тютчев и Пушкин» // *Замысел, труд, воплощение.* М., 1977) выглядят неубедительно. Однако можно было бы указать и на проявление коренной антиномии поэтического языка вообще, и на последующую традицию борьбы с косноязычием (Фет, А. Белый, Цветаева). См. в наст. изд. статью «Поэтическое косноязычие Андрея Белого».

Тютчев и Данте. К постановке проблемы

Воспитанник С. Е. Раича, участник его литературного кружка, Тютчев хорошо знал итальянскую поэзию и, видимо, рано познакомился с творчеством Данте. Однако в его произведениях нет прямых откликов на поэзию автора «Божественной комедии», и поэтому сама проблема «Тютчев и Данте» может показаться надуманной. Однако более внимательный взгляд, возможно, поколеблет такое представление.

Стихотворение «Уж третий год беснуются языки...» не привлекало специального внимания исследователей. Содержание его представляется слишком очевидным: поэтическая вариация на слова манифеста Николая I¹ по поводу выступления русских войск против европейских революций в 1848 г., к тому же увидевшая свет на страницах «Северной пчелы», кажется не нуждающейся ни в каких специальных комментариях.

Однако некоторые аспекты этого стихотворения все же способны привлечь наше внимание. Прежде всего, обращает на себя взгляд жанр этого стихотворения, являющегося единственным примером сонета в творчестве Тютчева². Связь смыслового ареала сонетной поэзии с итальянской традицией была для русских поэтов начала XIX в. устойчивой ассоциацией. Строка Пушкина «Суровый Дант не презирал сонета» связала ее с именем Данте. Тем более это относилось к политическому сонету, выпадавшему из поэтических штампов русского «петраркизма». Но не только жанр заставляет в связи с этим стихотворением вспомнить имя Данте.

Стилистическая ткань стихотворения характеризуется несколькими пластами. Прежде всего, это прямые цитаты из манифеста. Они входят в более широкий пласт церковнославянской лексики, которая странным образом сочетается с просторечной и вульгарной: «одурев», «вожжи». Такое сочетание

¹ См.: Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1848. Собр. 2. Т. 23. Отд. 1. С. 181—182.

² См.: *Новинская Л. П.* Метрика и строфика Ф. И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 400.

ассоциировалось с «дантовским стилем» — ср. в пушкинских имитациях дантовского стиля:

...И лопал на огне *печеный* ростовщик.
А я: «*Поведай* мне: в сей казни что *сокрыто?*»

Или сочетания типа: «Одно *стяжание* имел всегда в предмете» и «Как будто *тухлое* разбилось яйцо» (III, 281; курсив мой. — Ю. Л.). Есть, однако, в стихотворении Тютчева и прямые реминисценции. Так, излюбленный Данте образ птиц, чей крик сопоставляется со смятением людских толп, реализуется в тютчевском сонете:

Как в стае диких птиц перед грозой
Тревожной шум, разноголосней крики¹.

E come li stornei ne portan l'ali
Nel freddo tempo a schiera larga e piena;
Così quel fiato li spiriti mali:

Di quà, di là, di giù, di su li mena;

.....
E come i gru van cantando lor lai,
Faccendo in aere di sè lunga riga,
Così vidi venir, traendo guai,

Ombre portate da la detta briga.

(«*Inferno*», *canto V*, 40—49)

И как скворцов уносят их крыла
В дни холода, густым и длинным строем,
Так эта буря кружит духов зла

Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роём;

.....
Как журавлиный клин летит на юг
С унылой песнью в высоте надгорной,
Так предо мной, стеная, неся круг

Теней, гонимых вьюгой необорной.

(Перевод М. Л. Лозинского)²

Как стилизация звучит и описание европейской ситуации конца 1840-х гг.:

В раздумье тяжком князи и владыки
И держат вожжи трепетной рукой.

Это скорее напоминает обращение Данте к князьям и правителям Италии с призывом к миру по случаю избрания императора Генриха VII, чем харак-

¹ Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1966. Т. 2. С. 121.

² Данте А. Божественная комедия. М., 1967. С. 28.

теристику русским чиновником дипломатической службы глав государств Европы середины XIX в.

В чем же смысл этого неожиданного «дантовского» колорита в стихотворении, казалось бы столь далеком по идеям и замыслу?

Политическая концепция Тютчева опиралась на два мифа. Один из них — идея Третьего Рима — лежит на поверхности и для нашей темы не имеет первостепенного значения. Но для проблемы «Россия и Запад» не меньшее значение имел второй историко-политический миф.

В 1850 г. 7 марта в «Северной пчеле» появился интересующий нас сонет, а в январе того же года во французском журнале «Revue des Deux Mondes» — статья Тютчева «La papauté et la question romaine» («Папство и римский вопрос»). Как и в других своих статьях, Тютчев видел в папстве источник духа индивидуализма и квинтэссенцию западной культуры с ее духовной атомарностью, материализмом и революционностью. Католицизм — Ренессанс — революция — таковы для Тютчева закономерные выявления западного духа. Тем более был ему близок дантовский миф об Империи, противостоящей папству. Идея эта, пронизывающая «Божественную комедию», нашла энергичное выражение и в трактате «Монархия», близком Тютчеву не только политически, но и философски. Тютчев разделял мысль Данте о надличностном единстве, «спаянном» «любовью» и образующем человечество, которое в рамках единой империи складывается в коллективную личность, реализующую высшие потенции человека. Только в таком коллективном бытии человек способен реализовать заложенный в человечестве «возможный интеллект» и совершить то, что «не может совершить ни отдельный человек, ни семья, ни селение, ни город, но то или иное королевство»¹. Не случайно вторая часть «Монархии» начинается цитатой из второго псалма, звучащей прямо как продолжение тютчевского сонета: «Зачем мятутся народы, и племена затевают тщетное? Восстают повелители земли, и князья совещаются вместе против Господа и против помазанника Его» (Псалтырь, 2: 1—2)². Здесь «повелители земли и князья», у Тютчева — «князи и владыки». Но кто же в сознании Тютчева мог выполнить роль этой вселенской идеальной империи и ее главы Императора, про которого, как про Августа Римского, Данте мог бы сказать:

Он подарил земле такой покой,
Что Янов храм был заперт повсечасно?
(«Рай», VI, 81—82)

Роль эту Тютчев в 1850 г. предназначал России и Николаю I.

И здесь приоткрывается еще один — полемический — смысл интересующего нас сонета. Тютчев был давним светским знакомым П. Я. Чаадаева. Они взаимно высоко ценили ум и широту мышления друг друга, Чаадаев читал и распространял «мемории» — политические трактаты Тютчева, посылал ему с любезной надписью свой портрет, выражал в письме Шевыреву

¹ Данте А. Малые произведения. М., 1968. С. 307.

² Там же. С. 321.

желание выслушать мнение Хомякова о тютчевских идеях¹. Однако взгляды их напоминали противоположно направленные зеркальные отражения. Чаадаев также считал папство основой западной идеи личности, но делал из этой предпосылки прямо противоположные выводы. В том, что Россия осталась чужда и католицизму, и западной цивилизации, и идее личной свободы, Чаадаев видел страшный исторический грех и фатальную преуказанность рабства.

Сонет Тютчева обращен к дантовской традиции. Он напоминает строки Данте, пронизанные гневным отрицанием папства, продиктовавшим поэту слова (от лица апостола Петра), принадлежащие к самым патетическим в «Божественной комедии»:

Тот, кто, как вор, воссел на мой престол,
 На мой престол, на мой престол, который
 Пуст перед сыном Божиим, возвел
 На кладбище моем сплошные горы
 Кровавой грязи...

(«Рай», XXVII, 22—26)

Острие тютчевских стихов было обращено против идей Чаадаева. Проблема «Тютчев — Данте» сливается с проблемой «Тютчев — Чаадаев» и проливает, таким образом, некоторый дополнительный свет на борьбу идей в России середины XIX в.

Романтический монархизм Тютчева приводил к тому, что политическую действительность России он видел как бы в двойном освещении: современную реальность — глазами трезвого и насмешливого наблюдателя, дипломата, слишком хорошо знающего закулисную сторону правительственной машины, чтобы питать какие-либо иллюзии; историческое предназначение — глазами романтика, возводящего современность до степени мифа. Такое преломление позволяло увидеть в том, что Николай I посетил Рим и молился в соборе св. Петра, параллель к появлению в Риме Генриха VII, на которого возлагал надежды Данте. Поэтическая иллюзия Тютчева наложила отпечаток на его политические сочинения этого периода.

Мировоззрение Тютчева обычно рассматривается в контексте философских идей европейского романтизма. Введение в идеологический кругозор Тютчева новых — в данном случае дантовских — источников подводит нас к более широкой проблеме: преодоление культуры XVIII в. вызывало актуализацию более раннего, доренессансного культурного наследия, в частности великих идей, рожденных в эпохи, отвергнутые «веком философов». Тютчев в контексте дантовской и додантовской космогонии, натурфилософских идей средних веков — проблема, еще ждущая исследования. Одновременно дантовские истоки имперских идей Тютчева бросают свет на тютчевскую традицию в «имперской теме» молодого Манделъштама.

1983

¹ См.: Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 214—215.

«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока¹

Вопрос о связях Блока с русской культурой изучен все еще недостаточно. Традиционным является указание на связь поэзии молодого Блока с творчеством В. Жуковского, А. Фета, на влияние, которое оказали на Блока Ап. Григорьев, частично Я. Полонский и Ф. Тютчев. Эти наблюдения, порой весьма интересные и содержательные, привычно обобщались в схему: поэзия Блока завершает развитие русской дворянской поэзии XIX в., она включается в традицию: романтизм Жуковского — «чистое искусство» Фета — символизм. Вопрос о связях Блока с русской демократической культурой XIX в. не ставился, поскольку подразумевалось, что ответ здесь может быть только отрицательный. Между тем появившиеся, главным образом в последние годы, исследования на тему о связях Блока с русским народным творчеством, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Некрасовым, Л. Толстым² позволяют

¹ Статья написана совместно с З. Г. Миц.

² Померанцева Э. В. Блок и фольклор // Русский фольклор. М., 1958. Т. 3; Гроссман Л. Блок и Пушкин // Собр. соч.: В 4 т. М., 1928. Т. 4; Гессен С. Комментарии А. Блока к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Т. 1; Розанов И. Александр Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция. 1936. № 7; Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; Томашевский Б. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Там же; Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература // Там же; Орлов В. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956; Голицына В. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962; Шувалов С. В. Блок и Лермонтов // О Блоке. М., 1929; Максимов Д. Лермонтов и Блок // Ленинград. 1941. № 13—14; Жак Л. Александр Блок о Лермонтове // Литературный Саратов. Саратов, 1946. Кн. 7; Максимов Д. Лермонтов и Блок // Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959; Бельй А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934; Крук И. Ал. Блок и Гоголь // Русская литература. 1961. № 1; Орлов В. Н. Александр Блок и Некрасов // Научный бюллетень ЛГУ. 1947. № 16—17; Левин Ю., Дикмин М. Пометки А. А. Блока на собр. стих. Некрасова // Учен. зап. ЛГУ. 1957. № 229. Вып. 30; Миц З. Г. Ал. Блок и Л. Н. Толстой // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1962. Вып. 119.

взглянуть на вопрос с совершенно другой стороны. Односторонняя трактовка вопроса отрицательно сказывалась и на построениях общих концепций в области литературы XIX в. Обрыв связей между ней и крупнейшими художественными явлениями XX в. приводил к искажению историко-литературной перспективы. При этом следует подчеркнуть, что пересмотр традиционных взглядов не может произойти в порядке смены одной априорной концепции другой: необходим ряд конкретных изучений. Хотелось бы указать на такие узловые темы, как «Блок и древняя русская литература», «Блок и культура русского XVIII века», «Блок и традиции русской литературы XIX века» в ее сложных гранях от Достоевского до Чехова. Все эти вопросы ждут своего решения. Настоящий очерк ставит перед собой гораздо более скромную, но аналогично направленную цель: изучить на конкретном примере «цыганской темы» в творчестве Блока связь его с глубокой предшествующей культурной традицией и посмотреть, не бросит ли это, хотя бы частично, новый свет как на Блока, так и на саму эту традицию. Так называемая цыганская тема в творчестве Блока предоставляет нам удобную возможность проследить некоторые глубинные связи поэта с демократической традицией русской общественной мысли предшествующего периода.

Зарождение «цыганской темы»¹ естественно связано с появлением в литературе образов цыган как особого типа персонажей. А это, в свою очередь, связывалось с тем интересом к местному колориту, национальной характеристичности персонажей и живописности образов, которые появились в литературе как составная часть романтического стиля. Так воспринимали дело и современники. Пушкин в письме А. Г. Родзянко писал 8 декабря 1824 г. о поэме Баратынского: «Эта чухонка говорят чудо как мила. — А я про Цыганку; каков? подавай же нам скорее свою Чупку — ай да Парнасс! ай да героини! ай да честная компания! Воображаю, Аполлон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую ж тебе надо, проклятый Феб?» (XIII, 128—129).

Связь «цыганской темы» с романтическими настроениями столь очевидна, что именно она бросилась в глаза исследователям, заслонив другие, более глубинные связи. Между тем обращение только к данному историческому материалу убеждает, что оба основных аспекта темы: «общество цыган как особый социальный организм» и «цыгане как специфический национально-

(Труды по рус. и слав. филологии. Т. 5); *Благой Д. Д.* Александр Блок и Аполлон Григорьев // *Благой Д. Д.* Три века... М., 1933; *Розанов И.* Блок — редактор поэтов // О Блоке; *Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. В последних из перечисленных работ освещены некоторые аспекты «цыганской темы» в творчестве Блока; это позволяет нам несколько сузить рассматриваемый вопрос, опуская то, что уже привлекало внимание исследователей.

¹ См.: *Герман А. В.* Библиография о цыганах. М., 1930; обширная, хотя и беспорядочно нагроможденная, литература приведена в кн.: *Штейнпресс Б.* К истории «цыганского пения» в России. М., 1934. Пользуемся случаем принести благодарность академику М. П. Алексееву, обратившему наше внимание на эту книгу.

психологический тип» — были даны еще в просветительской литературе доромантического периода, и связи эти оказываются более значительными и долгодействующими в общей историко-литературной перспективе, чем сравнительно кратковременная трактовка вопроса.

Напомним хотя бы о таком факте. По авторитетному свидетельству В. П. Гаевского, Пушкин еще в лицее, то есть задолго до периода романтических настроений, написал роман «Цыган»¹. Вполне можно согласиться с Б. В. Томашевским, который дал такую характеристику этому не дошедшему до нас произведению: «Принимая во внимание моду времени, а также литературу, которой напитан был с детства Пушкин, можно предполагать, что так названа была философская повесть небольшого размера в духе просветительской литературы XVIII в. <...> Вероятно, цыган — герой романа — попадал в чуждую ему среду европейской цивилизации, и в его простодушных суждениях вскрывались противоречия, свойственные „цивилизованному“ обществу»². Такое толкование представляется весьма вероятным. Однако следует подчеркнуть, что в этом случае образ цыгана рассматривается как равнозначный понятию «дикарь» в распространенной в XVIII в. литературной ситуации: «естественный человек в цивилизованном обществе». Оснований для выделения «цыганской темы» как специфичной и отличающейся от сюжетной ситуации «гурон (или вообще «дикий» — без какой-либо конкретизации) в Европе» при такой постановке вопроса еще не возникает. Для того чтобы понять специфичность «цыганской темы», следует произвести некоторые дополнительные исследования.

Антитеза «дикарь — цивилизованный человек», которой оперирует современный исследователь для уяснения себе круга идей конца XVIII — начала XIX в., слишком упрощена и совсем не отражает богатства идей той эпохи.

Оставляя в стороне ряд весьма существенных отличий в истолковании разными лагерями проблемы «естественного» человека, остановимся на двух возможных трактовках этого вопроса внутри демократического комплекса идей XVIII в.

Следуя первой точке зрения, человек социален по своей природе³, он «рожден для общежития». «Народ есть общество людей, соединившихся для снискания своих выгод»⁴. Права гражданина не ограничивают свободы человека: «Предписание же закона положительного не иное что быть должно, как безбедное употребление прав естественных»⁵. Вторая же точка зрения утверждала мысль о том, что естественное состояние первобытно-свободного

¹ См.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826 // Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1991. С. 63, 641.

² Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1: (1813 —1824). С. 33.

³ См. гл. «De la Sociabilité» в кн.: De l'homme, de ses facultés intellectuelles et son éducation, ouvrage posthume de M. Helvétius. Liege, MDCCLXXIV. Т. 1. (Oeuvres complètes. Т. 3). Р. 160—179 (русский перевод: Гельвеций К. А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. М., 1938).

⁴ Радицев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 187.

⁵ Там же. Т. 3. С. 11.

человека — одиночество¹. Из первой концепции вытекало, что вступающий в общество индивид сохранял всю полиоту своей естественной свободы. Согласно второй — становясь гражданином, он переставал быть свободным человеком, так как часть его личной свободы приносилась в жертву требованиям общего блага. Между тем философы типа Гельвеция или Радищева полагали, что до рождения деспотизма интересы человека и общества совпадали безусловно.

Обе концепции, с разных сторон, приводили к сходным выводам: первое «гражданское» общество мыслилось как общество оседлое. Особенно на этом настаивал Руссо, который, прозорливо связывая возникновение государства с появлением собственности, особенно земельной, считал, что оседлость была первым условием превращения дикого человека,номада, в человека, покорного законам, то есть гражданина. При этом и семья для Руссо — не естественная, а договорная, гражданская организация. Для Радищева — первое, «нормальное» общество — всегда общество оседлых земледельцев. А с этим связано, как и у Руссо, понятие собственности: «Представим себе мысленно мужей, пришедших в пустыню, для сооружения общества. Помышляя о прокормлении своем, они делят поросшею лаком землю»². Таким образом, справедливое договорное общество — это общество, основанное ради охраны счастья и трудовой, эгалитарной собственности всех его членов. Такое общество не может быть обществом кочевников.

В этом смысле образ цыгана как положительного героя, идеализация человека именно потому, что он стоит вне собственности, владения клочком земли, оседлости, — в литературе XVIII в. встречались весьма редко. Важен и другой аспект вопроса. В литературе XVIII в. осуждение собственности или даже проповедь имущественного равенства сопровождалась, как правило, апологией героического аскетизма. Она свойственна была в высшей мере Мабли, ее не чуждался Руссо, и с особенной силой она зазвучала в этической концепции якобинцев, пытавшихся противопоставить стихийному напору буржуазного эгоизма доктрину самопожертвования во имя общего блага и античных добродетелей. Стронниками же гармонической личности, страстей, бьющих через край, полноты жизненных сил, многогранной и эгоистически (в философском понимании XVIII в.) счастливой жизни были, как правило, мыслители, которые, борясь с феодальным ограничением свободы человека, еще не видели беды в свободной игре частных интересов.

Однако в предреволюционную эпоху различие между этикой, которую можно условно определить как этику «разумного эгоизма», и этикой, столь же условно определяемой как система «героического аскетизма», проявлялось внутри демократического лагеря лишь как потенциально существующая тенденция. На примере Руссо мы видим их органическое сплетение. Очень

¹ Руссо считал, что человек, «становясь существом общежительным, и вместе с тем рабом», «становится слабым, болезненным и приниженным, и спокойный, изнеживающий образ жизни надрывает в конце концов его силы и его мужество» (Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства / Под ред. и с предисл. С. Н. Южакова. СПб., 1907. С. 36).

² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 314.

своеобразно сложилось развитие русской общественной мысли XVIII в. В трудах Радищева мы видим сочетание этики счастья, полного развития всех заложенных в природе человека возможностей, с теорией общественного договора. Этика французских материалистов XVIII в. окажется очень важной для Пушкина.

И все же определенные тенденции, проявившиеся со всей полнотой в начале XIX в., ощутимы в предшествующую эпоху. Для демократической публицистики XVIII в. был характерен идеал гармонического, прекрасного, стремящегося к счастью человека. Этот идеал был противопоставлен обществу, основанному на насилии и мертвящем бюрократизме, но не отрицал принципа частной собственности. Те же философы, которые отрицали частную собственность (Мабли) или колебались между ее осуждением и утверждением принципа эгалитарности, стремясь защитить трудовую собственность от грабительской нетрудовой, то есть допускали ограничение собственности (Руссо), в той или иной степени склонялись к морали аскетизма. После революции положение резко изменилось. Если мы посмотрим в «Цыган» Пушкина — первое произведение, широко, во всей полноте философского звучания поставившее «цыганскую тему» в русской литературе, то мы обнаружим весьма любопытные и принципиально новые, по отношению к XVIII в., аспекты вопроса.

Цыгане Пушкина — свободный, вольный народ. В характеристике их быта Пушкиным ясно чувствуется влияние просветительского мышления XVIII в. Земфира Пушкина — не романтическая Эсмеральда. Героиня Гюго — искра поэзии в море грязи. Ее образ проецируется на цепь романтических антитез: жизнь — поэзия, безобразие — красота, грязь земли — чистота неба. Законы окружающего общества не влияют на Эсмеральду, и само это общество менее всего похоже на картину союза равных и свободных «сынов природы». Между тем читателю, знакомому с проблематикой просветительской социологии XVIII в., бросается в глаза связь поэмы «Цыгань» с кругом идей «философского века». Философское пространство, в котором развивается конфликт поэмы, — это антитеза противоестественной «неволи душных городов» и «дикой вольности», естественного и противоестественного. Мир неволи — это одновременно и мир насилия, принуждения, подавления личности, власти Закона, богатства и праздности. Совершенно в духе Руссо «оковы просвещения» (IV, 188) противопоставлены «воле». Особенно сильно чувствовалось влияние Руссо в исключенном Пушкиным монологе Алеко над колыбелью сына:

Пускай цыгана бедный внук
Лишен и неги просвещения
И пышной суеты наук...
<...>
Не меняй простых пороков
На образованный разврат (IV, 445).

Но именно здесь начинаются и существенные для нашей темы отличия в позиции Пушкина и Руссо. Пушкин подводит нас к мысли, что общество

цыган — это добровольный союз людей, находящихся в «естественном», догражданском состоянии. Цыганский табор противопоставлен городу как общество — не-обществу. Алеко не пошлет своего сына в город:

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

Цыганы — «природы бедные сыны» (IV, 203). Для читателя, воспитанного на сочинениях Руссо и просветителей, формулировка: «Мы дики; нет у нас законов» (IV, 201) ассоциировалась с очень определенными публицистическими идеями. Отсутствие законов у цыган подчеркнуто заменой первоначального:

Я для него супругой буду
 Ему по нраву наш закон (IV, 409) —

на:

Его преследует закон,
 Но я ему подругой буду (IV, 180).

Однако, согласно трактату «О причинах неравенства» Руссо, естественный человек живет вне общества, в одиночестве. Он не знает общества других людей, нужда в котором появляется лишь одновременно с земледелием и частной собственностью. Его ум неразвит — чувство добра и зла, справедливого и несправедливого ему чуждо. Ему неизвестны страсти. Это тусклое, бесцветное существование.

Природа человека в «Цыганах» истолкована иначе: Пушкин (как и до него Радищев) находится под очень сильным влиянием этики французских материалистов.

Человек рожден для общежития. Общественное существование и есть «естественное». Люди вступают в общество добровольно и для собственной пользы. Отношения между родителями и детьми, с одной стороны, и супругами, с другой, основаны не на долге, а на любви и собственной выгоде каждого. Памятуя это, старый цыган уважает право Мариулы на свободную любовь.

Добровольность и договорность этого «естественного» общежития, основанного на личной выгоде каждого, исключает смертную казнь. Об этом писал еще Ф. В. Ушаков, размышляя над Гельвецием. Вступление в общество — акт, основанный на взаимной выгоде всех и каждого. Поэтому он не сопровождается какими-либо клятвами, ограничениями или обязательствами:

Я рад. Останься до утра
 Под сенью нашего шатра

Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь... (IV, 180)

Цыгане не предъявляют прав на жизнь Алеко:

...оставь же нас,
Прости, да будет мир с тобою (IV, 202).

Уже сказанное в высшей мере интересно. Своеобразная смесь руссоизма и гельвецианства оказывается весьма характерной для русской демократической мысли конца XVIII — начала XIX в. Из учения Руссо отвергается мысль о том, что человек, вступая в общество и превращаясь из человека в гражданина, теряет часть естественной свободы, мысль о диктаторских правах социального организма над своими членами. Русский вариант подразумевает противопоставление общества государству. Речь идет не о поисках справедливого государственного строя, а о поисках внегосударственной социальной структуры. Вместо ранней антитезы: закон «неволи душных городов» и закон цыган («Ему по нраву наш закон») — противопоставление: закон — не-закон («Его преследует закон»).

«Внегосударственное» по своей природе общество цыган отличается еще одной существенной чертой: оно не знает феодальных отношений (Пушкину прекрасно было известно, что молдавские цыгане — крепостные¹, но он оставил этот материал за пределами поэмы), но чуждо и буржуазных отношений — номады лишены собственности и собственнического эгоизма. Еще Руссо подчеркивал, что чувство ревности порождается не пламенным темпераментом южанина, а психологией гражданина, то есть собственника. «Караибы — народ, менее всех других удалившийся от естественного состояния, — наиболее миролюбиво разрешают возникающие на этой почве столкновения; им почти незнакомо и чувство ревности, хоть они и живут в жарком климате, где страсти эти всегда, по-видимому, бывают более деятельны»². В другом месте Руссо прямо связывает появление ревности с переходом к оседлости: «Люди, скитавшиеся до сих пор в лесах, перейдя к более оседлому образу жизни, понемногу сближаются друг с другом... Кратковременные отношения, вызываемые естественным влечением, ведут за собой, благодаря возможности часто посещать друг друга, отношения, более нежные и прочные». Однако тотчас же «вместе с любовью просыпается ревность. Торжествует раздор, и нежнейшая из страстей получает кровавые жертвоприношения»³. Любопытно, что и Пушкин в отброшенном позже «руссоистском» монологе Алеко заставил героя назвать ревность чувством, чуждым свободному миру цыган. Предсказывая счастливую будущность своему «дикуму» сыну, он говорит:

¹ Он писал: «Всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть <?> только между сих смиренных приверженцев первобытной свободы» (XI, 22).

² Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 62.

³ Там же. С. 75.

Нет не преклонит он [колен]
 Пред идолом какой-то чести¹
 Не будет вымышлять измен
 Трепеща тайно жаждой мести (IV, 446).

Однако для Радищева и Руссо (поскольку возврат к дообщественному состоянию невозможен) альтернативой любой форме несправедливого общества был идеал свободного союза земледельцев, работающих на своей земле. В основу идеального строя положена эгалитарная собственность. Это был тот, крестьянский по существу, идеал, который широко прозвучал в русской литературе XVIII — начала XIX в., определив специфическую трактовку знаменитого второго эпода Горация «*Beatus ille*». Человек «златого века» — «плугом отчески поля орющий»².

...Подобно смертным первородным
 Орет отеческий удел
 Не откупным трудом, свободным,
 На собственных своих волах³.

...В отеческих полях работает один⁴.

Этот уже традиционный для русской поэзии идеал в поэме Пушкина резко модифицируется: цыгане — народ, не знающий собственности. Идеалом становится кочевник, а не трудолюбивый земледелец, владелец равной и трудовой собственности.

Чрезвычайно существен и этический поворот. Пушкин близок к Руссо и другим мыслителям демократического крыла XVIII в. (например, Мабли), связывая свободу и бедность. Цыгане свободны, ибо бедны:

...привыкли к нашей доле
 Бродящей бедности и воле (IV, 180).

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

А в примечании к «Цыганам» Пушкин писал о «дикой вольности, обеспеченной бедностию» (XI, 22).

Однако здесь начинается существенное расхождение, говорящее о принадлежности Пушкина к той струе русской общественной мысли (к ней принадлежал и Радищев), которая испытала глубокое влияние гельвецианского материализма. «Бедность» для Руссо, и особенно для Мабли, — средство

¹ Ср. у Руссо: создание общества влечет «возникновение вредных и диких правил условной части» (*Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства*. С. 103).

² *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935. С. 205.

³ *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1933. С. 229.

⁴ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 522.

преодоления страстей — губительного, антиобщественного начала в человеке. Поэтому несправедливое, социально порочное общество, раздираемое конфликтом нищеты и богатства, — одновременно и царство ярких, губительных страстей, которые неизвестны «естественному» человеку. Руссо говорит о контрасте «между косностью первобытного состояния и возбужденной деятельностью, на которую толкает нас наше самолюбие»¹ в цивилизованном обществе. У Пушкина, в отличие от этих представлений, проводится мысль о жизненной полноте, яркости, самобытности народа и каждой единицы, составляющей народный коллектив. Этому противопоставлена мертвенность, однообразие, стандартность рабской жизни в городах. Не случайно воля неизменно окрашена в эпитеты веселья, а рабство — скуки:

Как вольность, весел их ночлег...
<...>
Все живо посреди степей... (IV, 179)

Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье,
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и завыванье,
Волынки говор, скрип телег,
Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо-неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной! (IV, 182).

С этим связано и другое представление: наибольший расцвет человеческой личности — это жизнь творца, художника. И цыгане ведут жизнь, погруженную в искусство. Музыка становится для них бытом, искусство — каждодневным занятием, источником существования:

Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит... (IV, 188)

Музыка и неволя — антонимы. В мире цыган искусство и труд стоят в одном ряду («железо куй — иль песни пой»). Свободное искусство вознаграждается:

Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет (IV, 188).

(В черновиках было: «И плату бедную берет», но Пушкин подчеркнул мысль: «И добровольну дань берет», а затем уже нашел и окончательный вариант.) В городах же — человек раб, он зависит от других людей:

¹ Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 77.

Там вольность покупают золотом,
 Балую при<хоть суеты>,
 Торгуют вольностью — развратом
 И кровью бледной нищеты (IV, 440).

Следует подчеркнуть, что высказанные здесь Пушкиным представления весьма далеки от идей романтизма. При всем различии в оттенках, романтизм неизменно противопоставлял активную личность толпе. Именно яркость, гениальность, внутреннее богатство или даже колоссальное преступление выделяли романтического героя, делая его непохожим на «людей», «толпу», «народ», «чернь». У Пушкина уже с «Кавказского пленника» намечается принципиально иное противопоставление: герой, преждевременно состарившийся духом, и яркий, активный народ. Народ в «Цыганах» — не безликая масса, а общество людей, исполненных жизни, погруженных в искусство, великодушных, пламенно любящих, далеких от мертвенной упорядоченности бюрократического общества. Яркость индивидуальности не противопоставляется народу, — это свойство каждой из составляющих его единиц. При таком наполнении самого понятия «народ» цыгане становятся не этнографической экзотикой, а наиболее полным выражением самой сущности народа. Не случайно народность воспринимается Пушкиным в эти годы, в частности, как страстность, способность к полноте сердечной жизни. (Ср. «Черную шаль», явно тяготеющую в своем замысле к «Братьям-разбойникам», первоначально задуманным в том же романсно-балладном ключе, — ср. набросок «Молдавской песни»:

Нас было два брата — мы вместе росли —
 И жалкую младость в нужде провели... (IV, 373)

И то, что ключ к народности ищется в «цыганской» или «молдавской» теме, — не случайно. Дело и в том, что образ русского крестьянина влек за собой совершенно иной круг идей — тему крепостичества («но мысль ужасная здесь душу омрачает...»), а не идеальной жизни, народа в чистой субстанции этого понятия. Но и в другом: еще со времени Державина установилось противопоставление бурного, страстного, темпераментного «цыганского» типа и «чинного» облика русской крестьянки.

Возьми, египтянка, гитару,
 Ударь по струнам, восклицай;
 Исполнясь сладострастна жару,
 Твоей всех пляской восхищай.
 Жги души, огонь бросай в сердца
 От смуглого лица.

Неистово, роскошно чувство,
 Нерв трепет, мление любви,
 Волшебное заразно искусство
 Бакханок древних оживи.
 Жги души, огонь бросай в сердца
 От смуглого лица.

Как ночь, — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь, — прах плащом сметай,
Как птица, — подлетай крылами,
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица...

<...>

Нет, стой, прелестница! довольно,
Муз скромных больше не страши;
Но плавно, важно, благородно,
Как русска дева, пропляши...

(«Цыганская пляска», 1805)

Здесь уже находим и существенный для «цыганской» темы образ яркой, жгущей душу страсти, и не менее существенное для нее сочетание любви и смерти — не имеющее и тени мистицизма свидетельство силы земного чувства:

Топоча по доскам гробовым
Буди сон мертвой тишины.

Страсть, которая не удерживается в пределах умеренной гармонии, а пожирает человека, страсть — дисгармония («в длани с визгом ударяй») — вместе с тем и полное проявление человека, вызывающее воспоминание об античной полноте жизни, то есть о «нормальном» человеке:

Волшебное зараз искусство
Бакханок древних оживи.

Мысль о том, что только страсть, выводящая человека за пределы привычного, в «ненормальном» обществе возвращает человека к человеческой норме, родилась в XVIII в., но, пройдя сквозь века, прозвучала и в «Сказках об Италии» Горького («Тарантелла» и другие), и в известных словах Блока:

...только влюбленный
Имеет право на звание человека¹.

Показательно, что еще для И. Дмитриева «цыганская» тема оказалась за пределами искусства: в стихотворение «К Г. Р. Державину» (1805) он ввел образ условно-поэтической буйной толпы:

Рдяных Сатиров и Вакховых жриц —

и лишь в примечаниях пояснил: «Здесь описаны цыгане и цыганки, которые во все лето промышляют в Марьиной роще песнями и пляскою». И так, не только яркость, приподнятость над обыденностью героя-цыгана привлекают наше внимание при рассмотрении темы настоящего исследования. Для того

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 289. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

чтобы отличить, к романтической или неромантической, идущей из глубин демократической мысли XVIII в. традиции следует отнести тот или иной образ, существенно другое: отношение героя к народу, понимание природы человека и природы народа. В этом смысле очень характерна поэма Е. Баратынского «Цыганка» («Наложница»), позволяющая проследить различие между Земфирой Пушкина и Сарой Баратынского. Поэма Баратынского написана в период сближения поэта с пушкинскими требованиями психологического реализма (это очень сильно отразилось в предисловии, вызвавшем одобрение Белинского), однако принцип структуры характера у Баратынского романтический. Это тем более заметно, что влияние пушкинской традиции, вплоть до прямых цитат¹, ощущается очень явно. Свободный, основанный лишь на любви, а не на долге и тем более не на юридических обязательствах, союз героя и Сары определен словами, почти точно заимствованными из пушкинской поэмы. И все же сказанное лишь ярче подчеркивает разницу в структуре образов. Два женских персонажа поэмы Баратынского противопоставлены, в духе романтических поэм, по принципу темперамента, напоминая антитезу Зарема — Мария в «Бахчисарайском фонтане». То, что героиня — цыганка, в данной связи должно подчеркнуть темперамент как основу характера. Иной смысл имеет противопоставление Сары герою. Их характеры *приравниваются*. За покрывалом бытового повествования вырисовываются романтические контуры сильных, страстных, одиноких натур. Оба героя находятся в одинаковых отношениях к людям, народу. «Люди» — это сила, которая не принимает своеобразия, самобытности яркой личности, стремится нивелировать ее под общий уровень и тем губит. Для героя это «свет», который осудил его разгульную жизнь и властно навязывает ему требования «приличий», безжалостно казня за их нарушение. И то, что дело здесь не только в сатире на «свет», а в романтическом осуждении «толпы» (то есть народа), ясно, поскольку по отношению к Саре ту же роль играет хор. Хор в поэме Баратынского — совсем не свободный союз ярких, полных жизни людей, в среде которых и личность человека получает полное развитие: хор нивелирует, он не терпит своеволия. Порыв Сары к счастью он наказывает убийством ее возлюбленного и властно возвращает героиню к *общему* существованию. С этим связан трагический конец: герой-отщепенец погибает под двойным ударом общества и хора, а героини влачат свое существование, подчинившись власти коллектива. Вера становится холодной и приличной женщиной света, а Сара — подчиненной хору и утратившей власть над своей судьбой цыганкой. Общество казнит «беззаконную комету». Все это бесконечно далеко от соотношения человека и народа в мире пушкинских цыган.

Само появление «цыганской» темы было связано с возникновением интереса к народу, литературному изображению народного характера, с тем специфическим пониманием природы человека и народа, которое зародилось в XVIII в. Однако оформиться эта тема смогла лишь в начале XIX в., когда стало возникать представление о мире собственности как не меньшем носителе

¹ Ср. стихи: «И от людей благоразумных...», «Своим пенатам возвращенный...» с «Евгением Онегиным». Есть совпадения и с другими поэмами Пушкина.

зла, чем мир бюрократического гнета. Именно тогда возник герой-номад, цыган, бродяга, погруженный, вместо имущественных забот, в поэзию, музыку, искусство. Подлинный народ в своих высших потенциях — «племя, поющее и пляшущее». Не случайно рядом с «цыганской темой» возникает образ народа, живущего в краю песен — «стране искусства». Так возникает сначала гоголевская Украина, затем гоголевская Италия, а позже — тема Италии в русской литературе, которая дойдет до Горького и Блока как своеобразный двойник «цыганской темы». По сути дела, и казаки в «Тарасе Бульбе» — номады, которые отреклись от мира семейственного, имущественного и предались «товариществу», войне и веселью. Это (что чрезвычайно существенно) воспринимается автором как приобщение личности к стихии, коллективу и коллективным страстям. Но, принципиально отличаясь от романтиков, Гоголь считает, что такое приобщение человека к чему-то большему, чем он сам (дружбе, народу, истории, в конечном счете — стихии), не означает потери себя. Вместо романтической антитезы: яркая личность, отделенная от народа, — смиренная безличность, приобщенная к целому (народу, семье, обычаю, обряду, религии, фольклору), здесь бедность и раздробленность, вплоть до полной призрачности личности, взятой в отдельности, — и яркость, индивидуальная полнота человека, отдавшего себя стихии.

Такова стихия боя — веселая, поглощающая и обогащающая личность. Это тоже — погружение в искусство, в музыку: «Андрей весь погрузился в очаровательную музыку пугль и мечей. Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы. Бешеную негу и упоенье он видел в битве. Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пугль, в сабельном блеске и в собственном жару...»¹

Связь темы жизни, погруженной в искусство, с той полнотой индивидуального бытия, которая и составляла для Пушкина основу свободолюбия (ср. «Из Пиндемонти»), раскрыта в знаменитом описании танца запорожцев в «Тарасе Бульбе»: «Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе только отдавалось: тра-та-та, тра-та-та. Толпа, чем далее, росла; к танцующим приставали другие, и вся почти площадь покрылась приседающими запорожцами. Это имело в себе что-то разнотельно-увлекательное. Нельзя было без движения всей души видеть, как вся толпа отдирает танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мнр, и который, по своим мощным изобретателям, носит название казачка. *Только в одной музыке есть воля человеку.* Он в оковах везде. <...> Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность»².

Таким образом, «цыганская» тема на первом этапе своего исторического существования была связана с той «двуплановостью» художественного изображения, которая составляла основу образной структуры просветительского

¹ Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1937. Т. 2. С. 85.

² Там же. С. 299—300 (курсив иаш. — Ю. Л., З. М.).

мышления. Прямолинейное деление всего художественного материала на выражающий «норму» человеческих отношений и ее противоестественное искажение порождало интерес к таким художественным образам, которые могли бы быть противопоставлены действительности как ее неискаженная субстанциональная сущность¹.

Дальнейшее развитие реализма усложняло отношение между этими планами, снимая механистическую антитезу и раскрывая их сложное, диалектическое взаимопроникновение. Процесс этот повлиял и на художественное раскрытие «цыганской темы» в литературе второй половины XIX в.

Образ цыгана, бродяги-артиста, художника, презревшего власть собственности, втягивается в мир бытовой живописи. Он теряет философскую идеальность, из героя вне современной среды он становится героем артистической среды. «Цыганская тема» сливается с образом жизни, погруженной в искусство, но уже не в абстрактно-философском, а бытовом смысле, то есть с образом богемы. Показательна этимология слова «богема» (от французского «bohème» — в буквальном смысле «цыганщина»). То, что на ранней стадии существовало как антитетические образные планы: артистичность, погруженность в стихию, музыку, яркость личности, полная внутренняя раскованность и ее политический адекват — свободолобие, органическое неприятие всего бюрократического, мертвенного, то есть верность природе человека, с одной стороны, — и пошлость, мелкое корыстолюбие, эгоистический расчет, включенность в уродливую и ничтожную социальную жизнь, то есть искажение характера художника, бунтаря и отщепенца, в реальной жизни общества, с другой, — теперь превращается в компоненты одного, сложно-противоречивого образа.

Это очень ясно видно на примере «Живого трупа» Л. Н. Толстого.

Федя <...>. *(махает рукой, подходит к Маше, садится на диван рядом с ней)*. Ах, Маша, Маша, как ты мне разворачиваешь нутро все.

Маша. Ну, а что я вас просила...

Федя. Что? Денег? *(Вынимает из кармана итапов)*. Ну, что же, возьми. Маша смеется, берет деньги и прячет за пазуху.

Федя *(цыганам)*. Вот и разберись тут. Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что сама делаешь².

Цыганка Маша здесь изображена не в условно-философском, а в социально-бытовом ключе. Она причастна определенной среде, а через среду — всей совокупности социально-исторических обстоятельств. Это накладывает печать на ее характер. Господствующие в мире ложные ценности — особенно деньги — приобретают власть и над ней, а бытовая «заземленность» образа приводит к тому, что природа человека только проглядывает сквозь мелочь

¹ О «двуплановости» художественного мышления просветителей см.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961.

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 11. С. 285—286.

и пошлость «обстоятельств». Эта, присутствующая как возможность, природа человека, прекрасная норма, воплощается в стихии искусства — в музыке, песне. Она возвращает человека к красоте «нормальных», не опосредованных никакими фикциями, подлинно человеческих отношений. Не случайно здесь появляется антитеза полной свободы человека, живущего в нормальном мире естественных ценностей, и условной, мнимой свободы, доступной в рамках политики и цивилизации. Слова Феда Протасова: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля»¹ — сродни пушкинскому: «Иная, высшая потребна мне свобода» (III, 420). И там, и здесь политика противопоставляется искусству. Но, поскольку искусство мыслится как высшее проявление человеческой нормы, антитеза эта имеет смысл противопоставления политического организма («свобода», по Феде Протасову) — обществу, социально, то есть человечески справедливому («воля»), обществу, организованному по законам счастья и искусства.

Маша, как человек искусства, причастна этому нормальному миру, но, как человек своей среды и эпохи, «на душки просит» и «ни черта» не понимает, «что сама делает». Таким образом, музыка, песня начинают выступать как некая самостоятельная, социально и нравственно осмысленная, стихия. Она делает Машу причастной к совсем иной, в современных условиях утраченной, возможной лишь в искусстве, жизни. Но она выше Маши и независима от нее. Эта музыкальная стихия равнозначна сложному комплексу представлений, который подразумевает полную свободу личности, поставленной вне мертвящих фикций государственности, собственности — и даже шире — цивилизации («степь», «десятый век»), отказ от вымышленных ценностей во имя ценностей подлинно человеческих (когда записывающий песни Маши и хора музыкант говорит: «Да, очень оригинально», Федя поправляет: «Не оригинально, а это *настоящее...*»²). «Настоящее» — это нечто связанное с коренным в человеке и человеческих отношениях, с правдой, с истинными потребностями, противостоящее миру лжи, лицемерия и фикций, в который погружена реальная жизнь героев. Но у этой музыкальной стихии есть еще одна сторона: это народная музыка, народная песня. Приобщаясь к ее миру, слушатель становится сопричастным стихии народности. Однако то, что именно цыганская песня становится путем к народности, — не случайно.

Для того чтобы понять всю специфику трактовки цыганского пения в русской литературе, следует иметь в виду, что репертуар русских цыган составляли *русские* песни, исполняемые, однако, особым образом. Исполнение это поражало слушателей «страстностью» и «дикостью». «Что увлекает в этом пении и пляске — это резкие и неожиданные переходы от самого нежного пианиссимо к самому разгульному гвалту. Выйдет, например, знаменитый Нлья Соколов на середину с гитарой в руках, махнет раз-два по струнам, да запоем какая-нибудь Стеша или Саша в сущности преглупейший романс, но с такой негой, таким чистым грудным голосом, — так все жилки переберет в вас. Тихо, едва слышным, томным голосом замирает она на

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 11. С. 283.

² Там же. С. 284 (курсив наш. — Ю. Л., З. М.).

последней ноте своего романса... и вдруг на ту же ноту разом обрывается весь табор с гиком, точно вся стройка над вами рушится: взвизгивает косая Любашка, орет во все горло Терешка, гогочет безголосая старуха Фроська... Но поведет глазами по хору Илья, щипнет аккорд по струнам, — и в одно мгновение настанет мертвая тишина, и снова начинается замирание Стещи»¹. Соединение народной песни (именно она, а не романс составлял основу цыганского репертуара) с темпераментностью, страстностью исполнения привлекало к цыганскому хору внимание тех, кто искал в народе ярких, артистических, богато одаренных натур. Цыганское пение воспринималось не как изменение природы русской песни, а как подлинно народное ее раскрытие. «От народа (русского) отделять их нельзя», — писал Ап. Григорьев о цыганах².

Отличительной чертой цыганской песни в литературе становилась страсть, напряженность эмоционального выражения личного чувства. Таким образом, движение к народу — это не отрешение, не отказ от страстей, счастья, богатого и сложного личного мира во имя идеалов отвлеченной нравственности, а как раз наоборот — уход из мира мертвенных ситуаций в мир страстей, кипящих чувств, стремления к счастью. Это мир, не нивелирующий личность, а дающий ей ту «игру», артистизм, богатство, которых Федя Протасов не находил в любви Лизы (мертвенность, принадлежность к условному миру объединяет честных Лизу и Каренина с тем гнусным миром официальной законности, жертвами которого они падут). Очень существенно подчеркнуть, что идеалы «цыганщины», равно как и сочувственное изображение героев-бунтарей, бродяг, артистов, людей богемы, противоречили славянофильско-романтическому пониманию народа (ср. «Бродягу» Ивана Аксакова). Положительная в отдельных случаях оценка «цыганщины» славянофильскими мыслителями была связана с резкой односторонностью в трактовке вопроса. Так, П. Киреевский писал Н. Языкову 10 января 1833 г.: «Недели две тому назад я наконец в первый раз слышал (у Сверб<еевых> тот хор цыган, в котором примадонствует Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слышал подобного! Едва ли, кроме Мельгунова (и Чад<аева>, которого я не считаю русским) есть русский, который бы мог равнодушно их слышать. Есть что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно и потому не понравится, но может быть тем оно лучше»³. Упомянутая здесь Татьяна Дмитриевна — известная цыганка Таня, в пении которой Языков видел «поэзию московского жития»⁴.

Для Киреевского цыганская песня — воплощение национального начала, которое вместе с тем и начало безличностное. К. Аксаков писал о русской песне (как мы видели, цыганская и русская песня в сознании Киреевского приравнивались — цыгане рассматривались как исполнители русской песни;

¹ Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 5. С. 246.

² Москвитянин. 1854. № 14. Кн. 2. Отд. 4. С. 126.

³ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову / Ред., вступ. ст. и коммент. М. К. Азадовского // Труды Ин-та антропологии, этнографии и археологии. М.; Л., 1935. Т. 1. Вып. 4. С. 33.

⁴ Языков Н. М. Собр. стихотворений. Л., 1948. С. 185.

иначе необъяснимо утверждение о «непонятности» их пения («иностранцу»): «Невеста горюет — это не ее беда, не беда какой-нибудь одной невесты: это общая участь, удел невесты в народе». И далее: «Все здесь принадлежит каждому в народе, ибо здесь индивидуум — нация»¹. Между тем в демократической традиции русской общественной мысли большое внимание уделялось именно собственно «цыганскому» элементу, который понимался как «игра», артистизм, страстность. За этими двумя толкованиями стояли два диаметрально противоположных философских понимания соотношения личности и народа. Славянофильское, романтическое толкование исходило из представления о личном начале как злом. Сливаясь с народом, индивидуум очищается, освобождается от тесных рамок своего «я» с присущими ему потребностями личной свободы, эгоистического счастья, всей бури страстей, волнующих отдельного человека. Между тем вторая, идущая еще от Гоголя², концепция подразумевала, что имею в коллективе расцветает во всей полноте личность отдельного человека. Живущая напряженной жизнью страстей, эмоций, личных переживаний человеческая единица ближе народу, чем мертвая душа, погруженная в мир условных фикций. В этом смысле «страстность», рассматривавшаяся, начиная с песни Земфиры, как основная черта «цыганщины», была вместе с тем в сознании демократических мыслителей и народностью. Эта апология «страстности» имела еще оди аспекты: в незрелом демократическом сознании она оборачивалась недоверием к теории, в том числе и к передовой, которая безосновательно причислялась к миру фикций. Между тем на деле сама эта проповедь «страсти» представляла собой реализацию тех самых демократических идей, которые отвергались как излишне теоретические. Цыганка Маша в «Живом трупе» отвергает «Что делать?» Чернышевского («скучный это роман»), но считает, что «только любовь дорога» и на практике реализует мораль героев Чернышевского. Так характерное для стихийно-демократической мысли XIX в. противопоставление жизни, страстей — теории, любви и искусства — политике на деле оказывается не противоречащим принятию коренных принципов морали революционных демократов.

Из сказанного можно сделать вывод, существенный, в частности, для «Живого трупа», поздней лирики Пушкина, позиции Чехова. Антитеза «искусство — политика» далеко не всегда свидетельствует о принадлежности автора к «чистому искусству». Последнее справедливо в системе взглядов, отделяющих искусство от действительности. В этом случае политика приравнивается действительности как понятию низменному и противопоставляется «высокой» поэзии. Однако возможно совсем иное понимание этой антитезы: политика воспринимается как *буржуазная* система, как деятельность по упорядочению отдельных сторон существующего общества, а искусство — как обращение к «норме» человеческих отношений. Такое понимание искусства

¹ Аксаков К. С. Полн. собр. соч.: [В 3 т.]. М., 1875. Т. 2. С. 53. Ср. истолкование этой цитаты в кн.: Азидовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 383.

² См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 49—90.

как высшей ценности связано с мечтой об обществе, основанном на отношениях, вытекающих из самой природы человека, и, бесспорно, окрашено в тона социального утопизма. То, что в конкретном движении истории создаются сложные переплетения, вроде близости Л. Толстого и Фета, и сходные формулировки часто выражают противоположные идеи, еще не дает историку основания отказываться от их дифференциации.

Этический аспект «цыганщины» получал такое истолкование: приобщение человека к стихии, к народу, к чему-то объективному и гораздо более значительному, чем его личность, и вместе с тем приобщение, которое вело бы не к утрате индивидуального своеобразия, не к нравственному аскетизму и потере своего «я», не к отказу от счастья и наслаждения. За этим стояли идущие еще из XVIII в. демократические представления о праве человека на счастье и о совпадении личного и общественного интереса, но они были осложнены новыми проблемами: соотношения личности и народа, человека и истории, разума и стихии.

Особенно интересно в этом отношении истолкование цыганской темы в творчестве Ап. Григорьева. Путаное и противоречивое сознание Ап. Григорьева явно носило стихийно-демократический характер, и это ярко проявилось и в трактовке интересующей нас проблемы.

Цыганская песнь для Ап. Григорьева — народная стихия, которая не отнимает у личности всего богатства ее субъективности. В этом смысле она высшее проявление искусства и служит мостом от человека к человеку, освобождая человеческую сущность от фикций, условностей, нагроможденных между людьми обществом. Искусство, особенно «страстная песнь цыганки, дарит человеку среди „чинного мира“ миг... искренности редкой», дает ему возможность быть самим собой:

...Вивь стою
Я впереди и, прислонясь к эстраде,
Цыганке внемлю, — тайную твою
Ловлю я думу в опущенном взгляде;
Упасть к ногам готовый, я таю
Восторг в поклоне чинию, в чинном хладе
Речей, — а голова моя горит,
И в такт один, я знаю, бьются наши
Сердца — под эту песню, что дрожит
Всей силой страсти, всем контральтом Маши...
Мятежную венгерки слыша дрожь!¹

Сложность отношений лирического героя и народной стихии, с одной стороны, а с другой — образа реального таборного цыгана и цыганской музыки как носительницы страстного, человеческого в его верховных проявлениях начала отразилась в знаменитых «О, говори хоть ты со мной...» и «Цыганской венгерке». Существенно здесь то, что герой и народ, дух которого выражен цыганской песней, не представляют собой, вопреки традиционным

¹ Григорьев Ап. Избр. произведения. Л., 1959. С. 366.

представлениям романтизма, принципиально разных начал. Как и мыслители демократического лагеря, Ап. Григорьев считает, что слияние с народом — не отказ от личности, не обеднение ее, а возвращение к исконным началам полноты индивидуального бытия. Но далее начинаются различия: мыслители-демократы считали, что в народе в его субстанциональном состоянии (ср.: «Выпрямил» Г. Успенского) воплощены красота и цельность, присущие природе человека, — Ап. Григорьев считает природу человека противоречивой, исконно трагически разорванной. Эта дисгармония, величественная в своем человеческом трагизме, заслонена в реальной жизни мелочью бытового существования. Однотипность личности в ее высших проявлениях и народа позволяет лирическому герою выразить мир своих переживаний словами, ритмом и мотивом цыганской венгерки. Но если для Г. Успенского человек возвышается до своей антропологической сущности, до народности в момент «выпрямления», то для Ап. Григорьева эту роль играет минута высокой трагической разорванности.

В связи со сложными процессами, протекавшими внутри демократического движения, реалистическая литература конца XIX в. переживала тяготение к широкому обобщению, к изображению человека в его антропологической сущности, а не только в конкретно-бытовом воплощении. Это изменение, воспринимавшееся литературной средой, привыкшей к социально-исторической и бытовой конкретности образов, как своеобразный «романтизм», на самом деле было весьма родственно просветительскому мышлению XVIII в. Это отразилось и на особой трактовке «цыганской темы». Писателей, наряду с чисто условными сюжетами сказок и притч, начинают привлекать такие бытовые ситуации, которые бы не искажали, не заслоняли, не уродовали природу человека, а показывали бы ее в подлинной антропологической сущности. Вместе с тем именно в этих условиях, в эпоху углубления конфликтов буржуазного общества, когда раскрывается недостаточность чисто политической борьбы, и проявляется тот социально-утопический аспект противопоставления искусства политике, который был намечен еще в творчестве Пушкина и Гоголя. Жизнь, погруженная в искусство, — жизнь подлинных человеческих ценностей и предстает как утопический идеал социальной нормы. Так проявляется вновь выдвинутая еще Гоголем (и получившая развитие у Ап. Григорьева, ср.: «Venezia la bella») тема Италии — страны искусства и красоты, где человек, приобщаясь к народу, расцветает как личность.

Новую актуальность получает и «цыганская тема».

Интересно, что эта тема появляется и в творчестве М. Горького начала 1890-х гг. Горький этого периода, еще не связавший прямо своих надежд с революционной борьбой пролетариата, с марксистской теорией, ищет положительного героя (как и многие писатели-демократы XIX в.) среди «людей природы», свободных от пут буржуазной собственности и порожденного ею эгоизма. Но здесь появляются и новые аспекты темы. Для взглядов раннего Горького очень существенным было отталкивание от народнических иллюзий, прежде всего — от идеализации общины и современного русского крестьянства. Сказанное определяет особенности подхода М. Горького к проблеме положительного героя. С одной стороны, идеал молодого Горького окрашен

в отчетливые тона патриархальности: как и Л. Толстой, Горький начала 1890-х гг. (к середине 1890-х гг. положение начинает меняться) ищет идеал в прошлом, противопоставленном настоящему: «...старая сказка (о Данко. — Ю. Л., З. М.)... Старое, все старое! Видишь ты, сколько в старине всего?.. А теперь вот нет ничего такого — ни дел, ни людей, ни сказок таких, как в старину <...>. Что все вы знаете, молодые? <...> Смотрели бы в старину зорко — там все отгадки найдутся... А вот вы не смотрите и не умеете жить оттого»¹. Действие всех легенд, рассказанных Макаром Чудрой и Изергиль, происходит в старину: «Многие тысячи лет прошли с той поры, когда случилось это»; «Жили на земле в старину одни люди» (с. 339, 353) и т. д.²; с другой стороны, если «старина» для Толстого — это время патриархально-земледельческого уклада жизни, то для Горького героическая «старина» связана с иным идеалом. Для Горького, не верящего в «крестьянский социализм» народников и крестьянски-эгалитарный идеал Л. Толстого, подлинными «дети природы» — это люди доземледельческого уклада жизни. Герои большинства так называемых романтических произведений М. Горького — это свободные от земли (следовательно, и от земельной собственности) кочевники. Понятно, что многие из них — цыгане: именно с образами цыган сливается представление о свободной, ничем не связанной кочевой жизни. Цыган — Макар Чудра, цыганка (молдаванка) — Изергиль, цыгане — Лойко Зобар и Радда; а Ларра и Данко — герои молдавских преданий. Племена, в которых рождены Лойко Зобар, Радда и Данко, тоже ведут кочевой образ жизни, живут «табором», «пасут стада и на охоту за зверями тратят свою силу и мужество» (с. 353, 339).

Что подчеркивает М. Горький в этих героях? Во-первых, то, что они противопоставлены членам современного общества как лишенные земельной собственности и потому свободные люди — собственникам-рабам. Земля связывает человека, подчиняет его себе; поэтому и в городах, и в деревнях (для Горького, в отличие, например, от Л. Толстого, город и деревня в этот период не противопоставлены, а объединены темой собственности и мешанства) живут рабы: «Смешные они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга <...>. Видишь, как человек пашет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свои источит на землю, а потом ляжет в нее и сгинет в ней. Ничего по нем не останется, ничего он не видит с своего поля, и умирает, как родился — дураком. Что ж, — он родился затем, что ли, чтобы поковырять землю да и умереть <...>? Он раб — как только родился, всю жизнь раб, и всё тут!» (с. 10). Напротив, кочевой образ жизни, не связывающий человека земельной собственностью, порождает натуры свободные, презирующие рабство. Макар Чудра формулирует свою жизненную программу так: «А ну-ка, скажи, в каких краях я не был? И не скажешь. Ты и не знаешь таких краев,

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949. Т. 1. С. 352. В дальнейшем ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы.

² Отсюда же — и то, что положительными героями этих и близких по художественной структуре произведений часто являются старики (Максим Буадзе в первой части рассказа «Мечь», хан в «Хане и его сыне» и т. д., Аким во «Власти тьмы» Л. Толстого или рассказы типа «Зерно с куриное яйцо» и другие).

где я бывал. Так нужно жить: иди, иди — и всё тут. Долго не стой на одном месте — чего в нем?» (там же). Но если в последних словах можно уловить мысль о бродяжничестве как об исконно присущей герою страсти, то в целом даже самые первые произведения М. Горького дают возможность и для иной трактовки «цыганской темы». Не страсть к бродяжничеству, а кочевой, доземледельческий образ жизни определяет облик героев¹.

В самом их характере, как мы уже говорили, подчеркивается презрение к собственности и неистребимое свободолюбие. Особенно настоятельно подчеркивается презрение к деньгам: «Он любил только коней и ничего больше, и то недолго — поедит, да и продаст, а деньги, кто хочет, тот и возьми» (с. 12). «Ходили ко мне богатые паны и пировали у меня. Это им дорого стоило. Дрались из-за меня они, разорялись. Один добивался меня долго и раз вот что сделал: пришел, а слуга за ним идет с мешком. <...> Золотые монеты стучали меня по голове, и мне весело было слушать их звон, когда они падали на пол. Но я все-таки выгнала пана. <...> Да, я выгнала его, хотя он и говорил, что продал все земли свои, и дома, и коней, чтобы осыпать меня золотом» (с. 348)². Аналогичный смысл имеет и сцена встречи старого магната с Раддой (с. 12—13). Все эти и многие близкие им сцены носят предельно отчетливо выраженный антибуржуазный характер. Но этим характеристика героев-цыган и противопоставление их современникам не ограничивается. Свободолюбие порождает яркость характера героев. Все они — смелые, сильные натуры. О Лойко Зобаре говорится почти как о гоголевских запорожцах: «Эге! разве он кого боялся? Да приди к нему сатана со всей своей свитой, так он бы коли б не пустил в него ножа, то наверно бы крепко поругался, а что чертям подарил бы по пинку в рыла — это уж как раз!» (с. 11—12). А старуха Изергиль произносит знаменитое горьковское: «В жизни... всегда есть место подвигам» (с. 348) — и рассказывает о подвиге Данко.

В исследовательской литературе уже неоднократно отмечалось, что мотив подвига, образы героической тональности у молодого Горького связаны со стремлением, в конечном счете, к революционному преобразованию действительности (даже тогда, когда реальные исторические контуры революци-

¹ В связи с этим возникает вопрос о правомерности применения к этим произведениям термина «романтический». По-видимому, здесь было бы вернее говорить о жанре условно-«символического» (от «символика», а не от «символизм!») рассказа в рамках реализма: герои ранних произведений М. Горького всегда, так или иначе, порождены средой, определенным образом жизни, хотя сама эта среда подчас условно-героична. В этом смысле и яркая, красочная природа в «Макаре Чудре» и «Старухе Изергиль» — не параллель к ярким характерам героев, а скорее условие, предпосылка их появления. Даже композиционно, как и в реалистических произведениях XIX в., описание природы предшествует появлению героя.

² Ср. отношение к деньгам как «основание для сравнения» в «Челкаше» и других рассказах молодого Горького о бродягах. Рассказы о бродягах родственны «Макару Чудре» и «Старухе Изергиль» не только стилистической окраской, не только образами героической тональности, но и тем, что основа героического характера ищется в презрении к собственности, порожденном «не оседлым» (бродячим) образом жизни, в непривязанности к земле.

онного «подвига» были неясны писателю). Но образ смельчака-героя, проходящий через все «цыганские» рассказы М. Горького, имеет и другой смысл. Смелость, воля — это яркое выявление личности в человеке, противопоставленное мещанской серости и скуке. Для Горького очень существенно, что и Лойко Зобар, и Радда ценят свободу, своеобразие нравов и привычек выше собственной жизни и счастья.

Но не только волевое начало и яркость личности определяют героев-цыган. Не менее существенная черта их характеристики — красота, причем постоянно подчеркивается связь этих понятий: «Красивые всегда смель». «Всяких людей я нынче вижу, а вот сильных нет <...>. И красавцев становится все меньше» (с. 354, 352) и т. д. Все героини-цыгане красивы: Нонка, дочь Макара Чудры, — «царица девка» и тут же: «Ну а Радду с ней равнять нельзя — много чести Нонке! О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно было на скрипке сыграть». Так же красив и Лойко Зобар: «Усы легли на плечи и смешались с кудрями, очи, как ясные звезды, горят». И через несколько страниц — снова: Лойко и Радда — «гордая пара красавцев-цыган» (с. 12, 13, 21). Данко — «молодой красавец». Старуха Изергиль прежде славилась красотой, а старик Макар Чудра «полулежал в красивой, сильной позе» (с. 9).

Постоянным спутником этих героев является и их жизнерадостность, веселость. У Лойко Зобара «улыбка — целое солнце, ей-богу!» (с. 13); моладаван в «Старухе Изергиль» «шли, пели и смеялись», их «женщины и девушки — веселые»; в старину, говорит Изергиль, «жило веселее и лучше»; в племени, откуда произошел Данко, жили «веселые, сильные и смелые люди» и т. д.

Красота, сила и веселость создают облик человека, живущего разносторонне яркой жизнью. В этой жизни большое место занимает земная страсть — любовь. Правда, когда героям молодого Горького надо выбирать между любовью и свободой, они предпочитают свободу («Макар Чудра»). Но любовь может и не противопоставляться стремлению к свободе. В «Старухе Изергиль» любовь — одна из самых ярких страстей, в которых проявляется земная, сильная и гармонически-прекрасная натура героини¹.

И еще одна деталь подчеркивает яркость и красоту бродячей цыганской жизни. Это жизнь в окружении искусства, жизнь людей поющих, играющих на скрипке, постоянно слушающих «нежный и страстный» напев цыганской песни. «Пела красавица Нонка, дочь Макара», поет Лойко Зобар: «слышим: музыка плывет по степи. Хорошая музыка!» (с. 11, 13). «Слышала ли ты, чтоб где-нибудь так пели? — спросила Изергиль <...>. И не услышишь. Мы любим петь» (с. 343). Песнями завоевывает любовь феи чабан («валашская» сказка «О маленькой фее и молодом чабане») и т. д.

Именно в образах музыки, искусства синтезируется художественное представление о жизни, предельно яркой, максимально полно выраженной: «Все нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего бы и жить уж не нужно было, или, коли жить, так — царями над всей землей,

¹ Ср. также «Девушка и смерть».

сокол!». «Только красавцы могут хорошо петь, — красавцы, которые любят жить» (с. 13, 343).

По-видимому, в этой же связи раскрывается и сопоставление жизни цыган со сказкой, фантазией: ветер «развевал волосы женщин в фантастические гривы, вздымавшиеся вокруг их головы. Это делало женщин странными и сказочными. <...> ...Ночь и фантазия одевали их все прекраснее» (с. 337). Исследовательская традиция включает эти образы, столь характерные для молодого Горького, в характерную для романтического искусства антитезу: «серая действительность» — «яркая фантазия». Однако для Горького, по-видимому, образы сказки, фантазии имеют не только этот смысл: сказка (как и музыка) — не предпосылка появления положительного героя, а средство характеристики жизни свободного человека как жизни, погруженной в искусство. Красавица Нонка поет цыганские песни — старуха Изергиль рассказывает старинные сказки. Сказка, как и песня, здесь концентрирует «старинную мудрость» свободной и прекрасной кочевой жизни, но сама является не романтически трактуемой *предпосылкой*, а — вполне в духе реалистической эстетики — *следствием* или, по крайней мере, постоянным аккомпанементом этой жизни. Вместе с тем очень важно, что представление молодого Горького о положительном герое весьма далеко от ницшеанского идеала «сверхчеловека», столь близкого русским «старшим символистам». В последнем этическое, гуманный сторона идеала в лучшем случае затушевывалась, отодвигалась на задний план, чаще же прямо и откровенно отрицалась. Идеал ницшеанского толка всегда окрашен в более или менее яркие тона индивидуализма, антигуманизма. Для Горького уже в «Макаре Чудре» чрезвычайно важна этическая характеристика положительного героя. Лойко Зобар добр, и это неоднократно подчеркивается, связываясь с такой центральной чертой характеристики героя, как презрение к собственности. Во фразе: «У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе от того хорошо было» (с. 12) — фактически уже заложена и характеристика Данко. Однако в «Макаре Чудре» и в сказке «О маленькой фее и молодом чабане» стремление подчеркнуть силу героя (связанное, в конечном счете, с революционными представлениями молодого Горького) и яркость его личного выявления (так как «нормальное» общество для писателя — союз гармонически развитых личностей) приводило к построению центрального конфликта как конфликта двух ярких личностей, делающего невозможным их внутреннее слияние (например, в любви: Радда — Лойко, фея — чабан). Это, действительно, придавало центральной оппозиции сказа сходство с конфликтом романтического произведения.

Но уже в «Старухе Изергиль» постановка вопроса иная: два героя, Ларра и Данко, объединенные тем, что оба сильны и оба прекрасны, резко противопоставлены друг другу¹, причем основой для противопоставления является отношение «сильной личности» к коллективу. Тем самым в характеристике гармонической, яркой личности на первый план выдвигается общественно-

¹ Радда и Лойко противостоят друг другу только в сюжете, но не в оценке их автором.

этический критерий — отношение к людям, целенаправленность силы свободного героя.

Более того, Горький считает (мысль эта перейдет и в «Мать», и в пьесу «Враги», и в другие произведения 1900-х гг.), что если лишь свобода и борьба за нее дают человеку силу и яркость, то реализовываться эти качества могут только до тех пор, пока человек живет с людьми и для людей. Изгнанный из племени Ларра становится безобразной, высохшей, бледной тенью.

Так оказывается, что гуманистический идеал гармонической личности в творчестве молодого Горького тесно связан не с романтическими традициями, а с одной из основных тенденций русского реализма XIX в. — с поисками идеала «естественной», «нормальной» жизни. «Нормальной жизнью» оказывается лишенная земельной собственности, свободная жизнь, противопоставленная как нормам буржуазной действительности, так и народнической идеализации крестьянской общины. Идеал этот хотя и утопичен (поскольку противопоставлен современности и истории, а не выведен из нее), однако пропитан отчетливыми утопически-социалистическими симпатиями. В кругу этих проблем естественно возникают и находят объяснение и образы цыган. Если для Л. Толстого при этом образы, связанные с «цыганской темой», противоречат его собственным патриархальным настроениям «руссоистско-аскетической» окраски (ср. Акима во «Власти тьмы» и Машу из «Живого трупа»), то молодой Горький полностью оказывается продолжателем той линии, которая восходит к революционным демократам и, в конечном счете, к этике просветителей XVIII в.

«Цыганские» образы встречаются в лирике А. Блока на протяжении почти всей жизни поэта. Однако их смысл, их художественная структура и место, занимаемое этими образами в творчестве А. Блока, существенно изменяются. Одним из важных итогов развития «цыганской темы» в лирике Блока окажется постепенный вывод цыганских образов из рамок романтических традиций и сближение с традицией, прослеженной выше.

Для Блока первого тома характерны поиски гармонического идеала, противопоставленного «суетливым делам мирским», «народам шумным». В подобной антитезе образы цыган могут восприниматься как относящиеся, скорее всего, к отрицаемому поэтом миру «шума» и земных страстей. А поскольку в эстетику первого тома входит такой близкий романтизму принцип, как игнорирование дисгармонической реальности и устремленность к мистически прозреваемой идеальной основе мира, постольку и образы цыган встречаются довольно редко.

К периоду «*Ante lucem*» все же относится одно стихотворение, связанное с интересующей нас темой. Это «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» (1898). Снабженное эпиграфом из «Цыган» («Цыгане шумною толпой / По Бессарабии кочуют...»), стихотворение это¹ не поражает самобытностью в решении

¹ На это стихотворение впервые обратил внимание Д. Д. Благой, сопоставивший его с «Цыганской венгеркой» Ап. Григорьева (см.: *Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Об Александре Блоке. М., 1929. С. 142).*

«цыганской темы» и интересно в основном как проявление первичного интереса к ней. Следует отметить, пожалуй, постоянное подчеркивание «страстей» как главного признака «цыганской» жизни («буйной прихоти наезды», «в сердцах еще играла дико / Кровь, и темный лес гремел. / Пробужденный звоном, звонкой прихоти наезд» — I, 384), а также сопоставление жизни цыган с жизнью природы.

Табор шел. Вверху сверкали звезды.

<...>

В высоте, на темном океане,

Меркли, гасли легионы звезд —

сопоставление, иногда принимающее и характер контраста:

<...>темный лес <...>

На веселье сумрачно глядел (I, 384; курсив и разрядка
наши. — Ю. Л., З. М.).

Однако поскольку и отношение к «страстям», и отношение к природе у Блока периода «Ante lucem» еще достаточно туманно, то неясна (а скорее, и попросту отсутствует) сколь бы то ни было целостная концепция «цыганских» образов. Первым стихотворением, в котором «цыганская тема» решена не традиционно, а органически входит в поэтическую эволюцию А. Блока, было «По берегу плелся больной человек...» (28 декабря 1903 г.) из цикла «Распутья». Стихотворение это — очень важная веха на пути от «Распутий» к «Городу» и «Разным стихотворениям» второго тома. За ним последовали «Потеха! Рокочет труба...» (июль 1905 г.) и ряд стихотворений, «пограничных» с «цыганской темой» («Мне гадалка с морщинистым ликом...» — 11 декабря 1903 г. и другие). Они образуют сложное единство и характеризуют отношение Блока к этой теме в 1903—1905 гг. В это время «цыганская тема» еще отнюдь не прямо связана именно с демократической традицией, прослеженной нами выше, однако связь эта уже намечается.

Нетрудно заметить, что фигуры цыганок возникают в «Распутьях» и в «Городе» в том ряду образов и сцен, которые так или иначе связаны с обращением Блока к современной действительности и противопоставлены в этом смысле «Стихам о Прекрасной Даме». Это особенно заметно в стихотворении «Мне гадалка с морщинистым ликом...». В стихотворении этом встречаем характерный для цикла «Распутья» мотив бегства, в конечном итоге связанный с уходом поэта из мира Прекрасной Дамы в современную действительность. Герой убегает от «Нее» в город:

Там — бессмертную волей томима,

Может быть, призывала Сама...

Я бежал переулками мимо —

И меня поглотили дома (I, 305).

В этом-то городе, «под темным крыльцом» (ср. контрастное: «крыльцо Ее словно папертъ» — I, 299), поэт и встретил гадалку. В стихотворении «По

берегу плелся больной человек...» «в дымящийся город везли балаган» (1, 311). В стихотворениях «Потеха! Рокочет труба...» и «С каждой весною пути мои круче...» цыганки гадают и поют в балагане, составляя неотъемлемую часть того же мира действительности, который сменил во втором томе лирики Блока гармонический, но отвлеченный идеал «Стихов о Прекрасной Даме».

Отношение Блока к этому новому для него миру в 1903—1905 гг. очень сложно. С одной стороны, как отмечают исследователи, в творчестве Блока именно сейчас появляется тема «резких социальных и бытовых контрастов» современной жизни¹, ноты романтического «протеста и неприятия конкретной действительности»². Но рядом идет и вторая, не менее важная линия — принятие мира, этой, посюсторонней действительности, отталкивание от мистики первого тома. Поэт все чаще ощущает красоту и привлекательность окружающего.

Правда, иногда это «примирение с действительностью» получало на первых порах (по контрасту с мироощущением «Стихов о Прекрасной Даме») характер полного принятия всякого земного бытия, независимо от нравственной сущности явлений и событий. Характерно, например, появление в «Распутьях» и особенно в «Городе» и «Разных стихотворениях» второго тома произведений, где даже смерть рисуется в тонах «эстетизации» («День поблек, изящный и невинный...», «В голубой далекой спальне...» и другие). Неизбежным результатом такого «всеприятия» была подмена этической оценки изображаемого «чисто» эстетической — то «декадентство», которое Блок сам так остро чувствовал и так не любил впоследствии в своем творчестве 1903—1906 гг.

Однако бесспорный привкус этического релятивизма и эстетизации в ряде стихотворений «Распутий» и второго тома не должен закрывать от нас сильные стороны «принятия мира» в лирике этого периода. Прежде всего, поэт, «принявший мир, как звонкий дар», принял не «действительность вообще». Предельно отвлеченному, обобщенному — «космическому» и пантеистическому — идеалу «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлена современная жизнь как имеющая некую положительную ценность «сама по себе», вне мистических абстракций. И хотя Блоку этого периода подчас кажется, что ценность земного мира только в его красоте, однако по существу дорога от «Распутий» к «Городу» вела к тем элементам конкретно-исторического мышления, которые будут так важны для Блока 1910-х гг. «Вечной» природе «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлен город — результат истории, то «сегодня», в котором поздний Блок увидит «зерна будущего».

Не менее важно и другое. Герой «Стихов о Прекрасной Даме», принципиально противопоставленный «людям», сменяется новым, всей душой ощутившим:

Есть лучше и хуже меня,
И много людей и богов (2, 104).

¹ Орлов Вл. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956. С. 63.

² Тимофеев Л. И. Александр Блок. М., 1957. С. 58.

Герой «Распутий» и второго тома постепенно все больше сближается с людьми, ощущает нерасторжимое единство своего «я» и народа.

И наконец, именно в 1903—1906 гг. в поэзии А. Блока усиливаются антиаскетические настроения. Хотя поэтический идеал Блока и в «Стихах о Прекрасной Даме» ни в коей мере не сводится к прославлению аскетизма, самоотречения, однако он все же мыслился как противопоставленный «грубым» земным страстям. В период преодоления соловьевской «догматики» Блок учится видеть красоту земных чувств и эмоций, не озаренных «небесным» огнем и все же имеющих право на существование и достаточно прекрасных сами по себе.

Прославляется земная, чувственная страсть:

Всем, раскрывшим пред солнцем тоскливую грудь
 На распутьях, в подвалах, на башнях —
хвала!
 Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, —
 Наши гимны, и песни, и сны — без числа!..

Золотая игла!
 Исполинским лучом пораженная мгла!
 Опаленным, сметенным, сожженным дотла —
 Хвала! (2, 152)

Представление о необходимости нравственных догм и нравственного самоограничения, никогда не бывшее органическим для Блока, но оказавшее на него в 1900—1902 гг. некоторое влияние, теперь сменяется идеалом воли, безграничной свободы личности:

Да буду я — царь над собой..

 Я сам свою жизнь сотворю,
 И сам свою жизнь погублю,
 Я буду смотреть на Зарю
 Лишь с теми, кого полюблю (2, 104).

Но совершенно неверно было бы видеть в этих и подобных стихотворениях только этический релятивизм, индивидуализм. Напротив, именно теперь образы героев ярких, красочных постепенно сливаются в сознании Блока с образом народа:

Я думал о сбывшемся чуде..
 А там, наточив топоры,
 Веселые, красные люди,
 Смеясь, разводили костры (1, 271).

Были улицы пьяны от криков,
 Были солнца в сверканьи витрин,

Красота этих женственных ликов!
Эти гордые взоры мужчин!

Это были цари — не скитальцы!
и т. д. (2, 159)

В этом-то мире земной, сегодняшней жизни находят объяснение и образы цыган.

С одной стороны, они связаны с представлением о сегодняшнем мире как роковом, несущем в себе проклятье и гибель:

Потеха! Рокочет труба,
Кривляются белые рожи,
И видит на флаге прохожий
Огромную надпись: «Судьба».
<...>
Гаданье! Мгновенье! Мечта!..
И, быстро поднявшись, презрительным жестом
Встряхнула одеждой над проклятым местом,
Гадает... и шепчут уста (2, 66).

Вместе с тем образ цыганки — «гадалки смуглее июльского дня», ее «быстрых, смуглых рук», ее слов «слаще звуков Моцарта» — это образ яркой красоты. Стихотворение можно было бы истолковать как полностью романтическое, построенное на воспевании роковой страсти, судьбы, проклятья, если бы не своеобразное истолкование этих понятий в лирике Блока, не весь поэтический контекст второго тома. В общем же контексте лирики этих лет и «гадалка смуглее июльского дня» — образ, близкий к образу «вольной девы в огненном плаще», кометы и т. д., — не противопоставлена (в отличие от Прекрасной Дамы) миру жизни действительной, а составляет его часть, такую же сложную, противоречивую, как и он сам. Поэтому, хотя романтическая традиция и важна для осмысления образа цыганки-«судьбы» (непостижимой, таинственной, оваянной своеобразной «мистикой повседневности»), но отсутствие типично-романтической антитезы «будней» и «поэзии» выводит эти стихотворения из рамок данной традиции.

Интереснее «цыганская тема» раскрывается в «По берегу плелся больной человек...». Хотя хронологически это стихотворение предшествует рассмотренному выше, но, художественно многогранное и глубокое, оно предваряет те образы цыганок, которые появятся в творчестве Блока позже, в 1907—1909 гг.

В стихотворении четко противостоят друг другу два мира: «больного человека» и «цыган».

«Больной человек» страдает: «по берегу плелся больной человек», он «стонал», «подбежал, кovyляя, как мог», «и сам надорвался, и пена у губ» (1, 311) — и умирает.

Миру страдания и смерти противостоит мир цыган. Это мир красоты («красивых цыганок», «цыганочка смуглую руку дала»), веселья и бурных

страстей («пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег»). Это — как видно из заключительной строфы — мир искусства и свободы («И с песней свободы везла до села...»).

Итак, на одном полюсе — страдание и смерть, на другом — красота и сила свободной жизни. При этом — что очень важно для Блока — и тот и другой миры — земные, «здешние», это как бы разные стороны одной и той же многогранной и многоликой жизни. Очевидно и другое: из этих двух миров бесконечно более притягателен для Блока мир цыганский, сильный, яркий и радостный. Страдания «больного человека» не вызывают особого сочувствия. Стилистическая окраска столь далеких от лексики «Стихов о Прекрасной Даме» слов, как «плелся», «тащился», «ковыляя», скорее пренебрежительная, чем сострадательная. Ощущение смерти совершенно сглаживается ликующей «песней свободы» цыган. Да и сама смерть лишена трагизма, поскольку все изображается эстетизированно, декоративно:

Цыганка в телегу взяла его труп.

С собой усадила в телегу рядком,
И мертвый качался и падал ничком (I, 311).

Что же перед нами — декадентский субъективизм, холодное пренебрежение к страданию и гибели, прославление «красоты, несмотря ни на что» (Д. С. Мережковский)? И да, и — в основном — нет. Да — потому что вопрос о ценности человека еще не стоит перед поэтом во всей остроте, потому что смерть в стихотворении эпизодична и малозначима, а манящий мир «красивых цыганок и пьяных цыган», разумеется, весьма далек даже от «Истины и Добра» Прекрасной Дамы. Страдание не облачается сочувствием, скорее отталкивает безобразием, — красота притягательна и без доброты...

Но стихотворение отнюдь не уместается в подобную трактовку; оно неизмеримо глубже декадентской «эстетизации зла» и далеко ее перерастает.

Прежде всего обращает на себя внимание характеристика «больного человека». В маленьком (16 строк) стихотворении, где особо значима каждая деталь, дважды повторяется, что «больной человек» тащит куль: «рядом тащился с кульком человек», он «бросил в телегу тяжелый кулек». Если попытаться «рационально» расшифровать сюжет, то, собственно, куль и есть причина гибели человека:

...бросил в телегу тяжелый кулек.
И сам надорвался, и пена у губ.

Другая деталь в характеристике героя — «село», третья — «жена». Итак, жалкий, страдающий и погибающий от невозможности расстаться с «тяжелым кульком» человек — это селянин, обладатель неведомой нам собственности и законной жены. Жалкая жизнь оказывается жизнью собственника, «мещанина».

Однако антимещанская окраска стихотворения еще не определяет полностью позиции Блока. Ведь «критику» мещанства можно было найти и в творчестве Д. Мережковского, и в поэзии Ф. Сологуба. Под флагом анти-

мещанства в конце XIX — начале XX в. нередко шла проповедь нищенского «сверхчеловека», декадентской или традиционно романтической исключительной личности. Если к этому прибавить, что мещанству в этих случаях всегда противостоит герой сильный и красивый, то сходство со стихотворением Блока получится как будто бы полное. С другой стороны, однако, мы видели, что противопоставление безволия и энергии, скуки и яркости, серости и красоты могло иметь и глубоко демократический смысл и характеризовало даже раннее творчество М. Горького. Где же критерий, водораздел нищенских и демократических тенденций в изображении «прекрасного и сильного человека» и по какую сторону его находится стихотворение А. Блока?

Поскольку основополагающей для русского демократизма XIX в. являлась мысль о «человеке и его счастье» (Добролюбов) как высшей ценности, а о народе как о сумме личностей, повторяющей в своей совокупности свойства входящих в него индивидов, постольку, по-видимому, основным различающим признаком является то, в каком отношении находится «сильная и прекрасная личность» и народ, масса. Для декадента (как и для традиционно-романтической точки зрения) эти понятия решительно противопоставлены. Сильная и прекрасная личность может даже любить народ, жертвовать собой во имя его интересов, но по природе своей она неизмеримо выше серой и пошлой толпы¹. С этим связано и другое: «сильная личность», как правило, проецируется на автора, является если не прямо лирическим «я», то, по крайней мере, его романтико-субъективистским alter ego.

Ничего подобного в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» мы не находим. Яркость, красочность, страстность и веселье характеризуют здесь не обособленную личность, а именно народ — цыган как целое. Не случайно в начале стихотворения дается коллективный портрет «красивых цыганок и пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег». Дальше с этим «хором» сопоставляются два героя, находящиеся, однако, в совершенно разном к нему отношении: «цыганка» — часть хора, народа, человек с кульком — его антипод. Строки стихотворения постоянно переносят нас от цыган и цыганочки к «больному человеку» и назад, создавая целую серию антитез, особенно подчеркиваемых анафорой:

И сыпали шутки, визжали с телег.
И рядом тащился с кульком человек —

и т. д., вплоть до заключительного:

И с песней свободы везла до села.
И мертвого мужа жене отдала (курсив наш. — Ю. Л., 3. М.).

¹ Может быть (хотя для рассматриваемой эпохи и не очень характерен) и иной поворот темы, как будто бы противоположный описанному: сильная и яркая личность осуждается от имени «сверхличностного» народного начала (позднеромантическая поэзия, Ф. М. Достоевский). Но и здесь сохраняется неизменной сама антитеза и представление о родственности индивидуального и индивидуалистического начал в человеке.

В целом контраст, на котором построено стихотворение, может быть охарактеризован так. Мир уныния, болезни, смерти — это мир, противостоящий народной жизни, мир отдельности, собственности («больной человек» — владелец кулька, а мертвый — он сам «собственность» жены). Мир страстей, веселья, красоты и свободы — это мир *народный*. Народ — совокупность ярких личностей, а яркая личность — часть « хора ». При этом совершенно бесспорно и то, что при всей большей близости самому Блоку последнего мира он никак не отождествляется в стихотворении с лирическим голосом автора (первые попытки Блока слить свой голос с голосом народа или человека из народа относятся к более позднему времени — к «чердачному циклу» 1906—1907 гг.). Оба контрастных мира — вне авторского «я», но и не в мистическом мире идей — это контрасты разных укладов жизни, раскрытые как контрасты характера и по-разному оцененные автором.

В результате получается, что объективно (разумеется, речь идет здесь лишь об объективном сходстве!) «человек с кульком» оказывается ближайшим родственником крестьянина, осмеянного Макаром Чудрой, а «цыганская тема» — родственной тем идеалам молодого Горького, в которых сказалась его связь с демократической литературой XIX в.

Разумеется, между «цыганской темой» у Блока 1903—1905 гг. и исследуемой традицией было и множество коренных различий. Очевидно, что социальное мышление было в те годы совершенно чуждым Блоку, отдельные его элементы проникали в поэзию стихийно, сосуществуя с настроениями этического безразличия, эстетизации.

Но любопытно и другое: демократическая традиция, вплоть до молодого Горького, связывала положительные образы цыган с патриархальным идеалом. Для Блока 1903—1905 гг. «цыганская тема» с этим идеалом не связана; напротив, мы уже говорили, что образы цыган возникают в кругу тем и проблем, навеянных сегодняшней жизнью, так или иначе переплетающихся с мотивом города. В этом смысле ранние стихотворения подготавливают «цыганские мотивы» третьего тома.

В дальнейшем «цыганская тема» в поэзии А. Блока претерпевает ряд интересных изменений.

Хотя дать точную хронологию этих изменений попросту невозможно без насилия над реальной эволюцией лирики Блока, мы можем все же выделить две основные линии, по которым шло развитие темы. Первая особенно четко видна в 1906—1908 гг., когда Блок начинает испытывать мощное воздействие демократических идей и настроений. Это время появления в его записных книжках знаменательных раздумий о величии человека, «маленького и могучего», которого замечают реалисты и не хочет видеть декаданс¹. Это время, когда в записях Блока все чаще начинают мелькать имена Л. Толстого, Н. Добролюбова, Г. Успенского и других ведущих представителей русской демократической мысли XIX в., когда поэт мечтает о журнале в традициях «Современника», интересуется творчеством М. Горького и т. д., время, ко-

¹ См.: Блок А. А. Записные книжки. С. 94.

торое завершается циклом блестящих статей о народе и интеллигенции — произведениями, наиболее близкими к поэзии Блока периода «Двенадцати».

Одним из центральных представлений русского демократизма XIX в., воспринятых А. Блоком и сыгравших важнейшую роль в преодолении субъективистских и индивидуалистических настроений поэта, было представление о «прекрасном человеке», от природы могучем и достойном счастья, но лишенном его в «позорном строе» современной действительности. В это время сам характер героини-цыганки не очень сильно меняется по сравнению с «По берегу плелся больной человек...»: та же страстность, красота, причастность к миру искусства (песня, пляски), свободолюбие. Но если раньше образы цыган возникали в ряду явлений современного города, то теперь они связываются с размышлениями о «природе человека», реализуемой в обстановке условно-«естественной» жизни народа и утрачиваемой в «городе». Блока все больше приковывает к себе бескрайний мир вольных степей — родина «естественного» человека.

Эти настроения впервые особенно ярко отразились в статьях 1906 г.: «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.), «Безвременье» (октябрь 1906 г.), «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.), где последовательно проводится мысль о первобытной патриархальной жизни народа как о единственно настоящей, подлинной ценности.

Жизнь эта неотделима от природы — современная жизнь бездной отделена от нее: «Для нас — самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них — согласие с природой исконно и безмолвно» (5, 36). Связь с природой делает душу первобытного человека «гармоничной», мир для него нечто «единое и цельное» (5, 48, 36); современный же человек разорван, дисгармоничен, сегодняшние люди «стали суетливы и бледнолицы. <...> Они утратили понемногу, идя путями томления, сначала Бога, потом мир, наконец — самих себя» («Безвременье» — 5, 68). Полная, диаметрально противоположность древнего и современного человека, их враждебность не просто констатируется поэтом (ср. слова о «тех преследованиях, которые христианская церковь и государство всюду и всегда применяли и применяют к народной старине» — 5, 42). Она и четко *оценивается* (что очень важно как показатель отхода от релятивизма, «анормативности» мышления «Распутий» и «Города»). Все связанное с народом, с патриархальной жизнью — прекрасно, все современное — отвратительно и гадко: «...мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки-города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки, только поменьше: сидят, жуют, строчат...» (5, 68). А вот портрет «детей природы», прямо названных «настоящими людьми» («Девушка розовой калитки и муравьиный царь»): «...где-то в тайгах и болотах живут *настоящие люди*, с человеческим удивлением в глазах, не дикари и не любопытные ученые этнографы, а *самые настоящие люди*. Верно, это — *самые лучшие люди*...» (5, 94).

В ряду этих-то героев стоят и «цыганские образы» лирики 1906—1909 гг., так как Блок этих лет считает национальные различия неизмеримо менее важными, чем исторический контраст патриархальной и современной жизни: «Сравнение текстов открывает поразительное сходство заклинаний, чародей-

ских приемов, психологии магов у всех народов» (5, 63). Ср. также в стихотворении «Русь» слова о России,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел (2, 106; курсив наш. — Ю. Л., 3. М.) —

где «горящие села» подчеркивают исконную вражду «разноликих народов» к оседлости и государственности.

В лирике Блока все эти настроения впервые особенно четко выразились в стихотворении «Прискакала дикой степью...» (21 октября 1905 г.). Героиня этого стихотворения — не цыганка, судя по славянскому имени (Млада) и такой детали внешнего облика, как «рыжая коса». Но по общему смыслу этого образа, по тональности его он полностью совпадает с тем, что Блок через год свяжет с «цыганской темой».

Героиня стихотворения — дитя «вольной воли», дикая, страстная, сильная своей «страшной красотой». Образ этот в какой-то мере перекликается с цыганкой из стихотворения «По берегу плелся больной человек...». Но в последнем рисуется только облик и поведение самих героев. В стихотворении «Прискакала дикой степью...» Блок рисует свою героиню на фоне ярко своеобразной жизни: внутренний облик героини неотделим от этого фона:

Прискакала дикой степью
На вспененном скакуне.
<...>
Не меня ты любишь, Млада,
Дикой вольности сестра! (2, 86)

В стихотворении, прежде всего, любопытен интерес к жизни героини, представление о важности внешних форм ее существования для обрисовки ее характера. Не менее важно и то, что эта жизнь противопоставлена современной как свобода — тюрьме, как вольная радость, искусство — жалкому прозябанию заключенного:

Долго ль будешь лязгать цепью?
Выходи плясать ко мне!

Если в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» цыгане неотделимы от «дымящегося города», от балагана, то здесь героиня живет «в степях, среди тумана», и от всей ее жизни веет древностью, народными преданиями:

Любишь краденые клады,
Полуночный свист костра!

Противопоставление дикой, вольной цыганки и современной жизни встречаем и в записных книжках А. Блока. Воспроизведя несколько пошлых

разговоров и сцен из окружающей жизни, поэт добавляет: «А вчера пред- ставилось <...>. Идет цыганка, звенит монистами, смугла и черна, в яркий солнечный день — пришла красавица ночь». Дальше следует характеристика, вполне применимая и к цыганкам в стихах 1903—1905 гг.: «Идет сама воля и сама красота». Но есть и еще одно существенное отличие (кроме отмеченного выше противопоставления «цыганки» городу) от ранних стихов. Заключи- тельные слова записи, чувство преклонения перед красавицаз в ряд, связанный с поэтическим идеалом Блока 1906—1909 гг.: «И все встают перед нею, как перед красотой, и расступаются. <...> Ты встань перед ней прямо и не садись, пока она не пройдет»¹. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908) этот образ цыганки так же, но, пожалуй, еще более резко противопоставит мещанской жизни современников: «Расступитесь. Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь, вот здесь воскресным вечером, в желтой летней пыли щелкаете орешки, лущите подсолнухи, поку- паете зеркала на уличном лотке, чтобы стать краше и нравиться милому. Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах <...>. Вам должно встать, и дать ей дорогу, и тихо поклониться» (2, 373). Легко заметить, насколько сильно отличается этот страстный, земной идеал от яркого, но несовместимого с «чисто» земными страстями, полувоздушного и мистически-возвышенного образа «Девы-Зари-Купины». Но не меньше отличие его и от большинства образов «Распутий» и «Города», где, собственно, всякая «нормативность» мышления порой исчезала, уступая место сложному, нерасчлененному чувству «жгучих и горестных восторгов» бытия (2, 372), принятия сегодняшней жизни. И хотя не все явления этой жизни однозначны, одинаковы для поэта (пример тому — два мира в стихотворении «По берегу плелся больной человек...»), однако никакого целостного нормативного сознания в лирике Блока 1903— 1906 гг. обнаружить нельзя было. Основной пафос ее противоположен нор- мативности, так как строится на преодолении соловьевской догматики. От- сюда — те элементы стихийного историзма, о которых мы уже говорили и которые пронизывают весь цикл «Город».

Однако в дальнейшем общие условия литературной жизни тех лет поставили Блока перед необходимостью выбора, исход которого во многом был предрешен. Развитие элементов историзма в этот период вело к художест- венному методу горьковских «Врагов» и «Матери» — к позициям, от которых Блок тех лет был весьма и весьма далек. От Незнакомок и карликов бло- ковского «Города» до реальной картины классово-й борьбы расстояние было слишком большим. Но вне реализма историзм превращался в свою проти- воположность — во «всеприятие», в примирение с сегодняшним днем истории. Ему Блок отдал известную дань, но, сыграв положительную роль в годы преодоления соловьевского мистицизма, такое «всеприятие» могло стать тор- мозом в дальнейшей эволюции поэта. Между тем реальное развитие блоков- ской поэзии шло как раз по линии нарастания все более резкого неприятия «страшного мира» русской действительности.

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 95.

Понятно, почему в эти годы Блок избирает иной путь, его «неприятие» современности, впитав воздействие демократического «антропологизма», начинает сочетаться с представлением о том, что несправедливому современному строю может быть противопоставлен идеал «нормального» бытия, соответствующего природе человека, извлекаемого из «субстанции» народной жизни, потенциалов национального характера. Здесь-то и возникает новая трактовка образа цыганки. В нем подчеркнуты черты контрастности по отношению к «позорному строю» современности и свойственные демократическому сознанию XIX в. элементы нормативности.

Д. Д. Благой отметил характерную особенность этого образа: «цыганское» в поэзии Блока не противостоит русскому национальному характеру, а сливается с ним¹. Однако не вполне мотивирован идущий от В. Княжнина вывод, что такое слияние порождает лишь одну линию — линию русского романтизма. Именно в 1907—1909 гг. особенно отчетливо видно отличие блоковской трактовки «цыганской темы» от романтической: сильная и яркая личность — не антитеза «толпе», а дочь народа; противостоит она не началам общественным, социальным как таковым, не принципу общности, а современному буржуазному городу и мещанскому прозябанию², потому образ цыганки и раскрывается в эти годы не только в лирике, но и в статьях и в драме; с ним связаны определенные, хотя и не совсем четкие, социальные концепции, мысли о народе и его роли в истории.

Очень часто в эти годы Блок прямо противопоставляет народную точку зрения на жизнь романтическому миропониманию. Для народной поэзии «прекрасны и житейские заботы и мечты о любви, высоки и болезнь и здоровье и тела и души. Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она — прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и „низкого“» («Поэзия заговоров и заклинаний» — 5, 52). «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» также строится на контрасте. С одной стороны — высокий и недостижимый идеал немецкого романтизма (который на деле оказывается сознанием бюргерства: «Далекую ищи, но далекая не приблизится. Придет к тебе — тонкая хорошенькая дочь привратника. Льяные будут у нее косы, и она музыкальным голосом расскажет тебе, где продаются самые свежие булочки и сколько детей у бургомистра <...>. И ты примешь ее за далекую, и будешь целовать ее, и откроешь булочную на Bürgerstrasse. Она будет за прилавком продавать самые свеженькие булочки и приумножит светленькие пфенниги» — 5, 88). С другой стороны — русский путь поисков идеала, который ведет не в заоблачные дали романтизма, а «вниз», к «роевой жизни»:

¹ Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Об Александре Блоке. С. 147. Там же интересно прослежены образы и мотивы, в которых «цыганское» и «русское» национальные начала сливаются: тройка, степь, «платок узорный» и т. д.

² Равным образом и красота героини — ее признак, особенно существенный для Блока, — не дает сама по себе оснований говорить о романтической традиции: красота здесь не противостоит ни понятию «безобразие действительности», ни понятию «безобразная серая масса». Контраст здесь совершенно иной: «красота вольной жизни народа — безобразие жизни узников современной „тюрьмы“».

к «муравьиному царю», к народу, к земле. Идеал народа, таким образом, противоположен романтическому, который оказывается одной из форм исторически сложившегося, разорванного, в конечном счете — мещанского сознания.

«Цыганская тема» для Блока 1906—1908 гг. связывается с интересом именно к «естественной» жизни патриархального народа. Образ цыганки приобретает характерные для демократического сознания черты нормативности: это — человек, каким он и должен быть. Раньше действия цыганки были вне этической оценки — теперь они «прекрасны». Рядом с этим идет и резкая антитетичность образа цыганки и образа современного человека.

Наиболее отчетливо эти настроения отразились в «Песне Судьбы» (1909; 4, 129), где, как уже отметил Д. Благой, Фаина — русская раскольница — одновременно и «цыганка».

Здесь уже не намеками лирического стихотворения, а прямо и детально раскрыты те черты «цыганского» характера, которые противопоставляют Фаину современному городу. Эта «цыганка» прекрасна, она страстная и сильная натура, презиращая буржуазную мораль, слабость и безволие современного человека:

Над красотой, над сединой,
Над вашей глупой головой —
Свисти, мой тонкий бич! (4, 129)

«Разве вы — мужчина?» — презрительно кричит она Спутнику (4, 143). Фаина требует от человека не слов, а дел, — эта черта героини связывается в сознании Блока в конечном итоге с потребностью полного переустройства жизни. Фаина гневно кричит «современному человеку» Герману: «Я бью тебя за слова! Много ты сказал красивых слов! Да разве знаешь ты что-нибудь, кроме слов?» — и тут же ее потребность в реальной, полнокровной жизни раскрывается как жажда бури, пожара: «Даль зовет! Смотрите — там пожар! Гарью пахнет! Везде, где просторно, пахнет гарью!» — она страстно молит «мать-землю»: «Родимая! Родимая! Бури! Бури!» (4, 163, 143, 145). Так народное начало, прекрасная, гармоническая дочь народа, оказывается связанной с мечтами поэта о коренном преображении современной жизни. Так идеал, уходящий корнями в прошлое народной жизни, в патриархальную древность, оказывается связанным с будущим России — России народной.

Так же трактуется образ цыганки и в статье «Безвременье». Здесь речь идет о путях выхода из современной «паучьей» жизни. Выход найден в уходе в народ, в бескрайние поля России. В этом нетрудно заметить влияние характерного для прогрессивной, демократической (допролетарской) мысли представления о том, что выход из несправедливого современного строя — в возвращении к «естественным» нормам исконной народной жизни. И вот на этом-то выюжном пути, трудном пути вперед к истокам жизни, и возникает среди метелей Родины образ цыганки.

«Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен

звенит, чей голос сливается с песнями вьюги, зовет в путь бесконечный» (5, 72). С этим образом цыганки оказывается связанной и героиня приведенного здесь же стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже...», у которой тоже есть и «взлетающий бубен метели», и возникающее «из кружев лицо», и «вьюжные трели» и которая тоже связана с поэтическим идеалом Блока этого периода: она — «от века загаданный друг» поэта (5, 72). Но через это стихотворение (как и через песню Фаины в «Песне Судьбы») протягивается мост к циклу «Фаина», ко всему тому, чем наделяло поэтическое воображение Блока Фаину, — Н. Н. Волохову — «цыганку» и «русскую душой» одновременно.

Но Фаина, как и Млада, неразрывно связана не только с русским национальным характером, но и с народным образом жизни. В пьесе детально, несколько раз рассказывается о ее жизни в деревне (4, 115—117, 139, 144 и др.). И вновь звучит столь важный для понимания «цыганской темы» мотив: яркая цыганка Фаина — дочь народа; тусклость, безликость современных людей — следствие отклонения современной жизни от ее естественных, воплощенных в народной жизни норм. Блок подчеркивает эту мысль своеобразной композицией (обратной тому, что мы видели в стихотворениях первого тома), в которой понятия «народ» и «толпа» становятся полярными: дитя народа, яркая Фаина — в пьесе — одна, прекрасная и неповторимая. А сегодняшние «отдельные» люди, собственники — серая и безликая толпа. Фаина смело и решительно противопоставляет себя, свои настроения окружающим — городская «толпа» говорит безликим хором:

Старичок (*громче*)

<...> Вы убедитесь воочию, сколь неумоима деятельность человеческого ума...

Толпа

Ума! Ума!

Старичок

И сколь велика сила человеческого таланта...

Толпа

Таланта! Таланта! О-го-го! (4, 123)

Или («интеллигентный» вариант той же «толпы»):

Знаменитый писатель

...Да здравствует красота!

Все (*ревут*)

Да здравствует красота! Да здравствует Иван Иванович! (4, 132)

Однако подобный прием не только не отражает романтической конструкции поэтического сознания, но, по сути, полемичен по отношению к нему: героиня

противопоставлена современной «толпе» именно потому, что связана с «настоящим» народом.

Но образ Фаины в «Песне Судьбы» связан не только с представлением о «настоящей» жизни, о субстанции народного характера. Кроме Фаины прошлой и Фаины будущей в пьесе есть и Фаина настоящая: шантанная певица, исполняющая «общедоступные куплеты» с пошлыми словами. Фаина — сегодняшняя Русь, сопровождаемая загадочным спутником — Витте, по словам Л. Д. Блок¹. Фаина-Русь, великая в своих возможностях, сегодня сама еще не знает истинных путей, ищет, но не находит Жениха, изменяет ему с ей самой ненавистным «спутником». И здесь начинается распутываться тот новый круг проблем, с которыми связан третий — последний — этап в развитии «цыганской темы» у Блока. Этот последний этап тоже не дает однолинейного решения интересующих нас вопросов. Как увидим ниже, лирика 1909—1911 и 1912—1913 гг. будет существенно различаться пониманием «цыганского». Необходимо учитывать и то, что в живой хронологии творчества всякого писателя (а Блока в особенности) рамки отдельных «периодов» неизбежно оказываются размытыми. Типологически разные (в динамике развития поэта) произведения на самом деле часто оказываются синхронными. Но тем не менее, поскольку эволюция художника — не фикция, мы можем по ряду наиболее общих признаков говорить о 1910-х гг. как о целостном периоде в развитии «цыганской темы» у Блока.

Демократически-«антропологическое», гуманистическое мышление, оказавшее заметное влияние на все творчество Блока, никак не могло, однако, стать ведущим в его мироощущении. Причин для этого было более чем достаточно: демократизм уже больше десяти лет как перестал быть ведущей формой общественного сознания; антропологический материализм с его метафизической нормативностью все яснее обнажал в век диалектики свою наивность; все ясней становилась и нежизненность, антиисторичность патриархальных идей. Да и сам характер блоковского таланта в те годы был уже отнюдь не таков, чтобы поэт остановился на нормативной, устойчивой антилизе «естественной природы человека» и ее искажения в современном обществе.

Блок все неуклоннее идет к истории, к сегодняшнему дню Родины, к познанию закономерностей сложной и противоречивой реальной жизни.

Но это уже не были зыбкие очертания современности, преломленной через призму «мистицизма в повседневности» «Распутий» и «Города». Чувство «нераздельности» сложнейших противоречий жизни неотделимо теперь от ощущения «неслиянности» — поэт уже не может покрыть добро и зло единым флером красоты, «дымносизого обмана». Счастье и горе человека в современной действительности — уже не предмет «эстетизации» в стихах поэта, впитавшего воздействие Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого. Острая потребность видеть Родину, народ прекрасными и счастливыми, «негодование» и призыв к революционному «возмездию», «угрюмство» при взгляде на Россию сегодняшнего дня и светлая надежда на будущее — все

¹ *Медведев П.* В лаборатории писателя. Л., 1960. С. 242.

эти противоречия Блок теперь и не думает примирять. Наоборот, именно в показе этих противоречий действительности — сила позднего Блока.

Но теперь противоречия эти не расчленяются наивно и механически на «естественное» и «современное» в человеке.

Именно в современности, в самом «страшном мире», надо было найти силы для его преодоления. И современность, и современник занимают все более важное место в лирике А. Блока.

Свой новый, более историчный взгляд на жизнь (отразившийся в третьем томе лирики) Блок определяет в записной книжке 3 июля 1911 г.: «Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко!»¹ Вот с этой-то мыслью о сложности сегодняшней жизни, о переплетении в ней «страшного и прекрасного» (7, 86) и связываются «цыганские образы» в творчестве Блока этих лет. Не случайно размышление о страшном мире идет после такого рассказа: «Вчера в сумерках ночи на Приморском вокзале цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, покрытые кольцами»².

Художественная природа «цыганских» образов третьего тома сложна. Исследователи указывают на романтические традиции, особенно очевидные в стихотворениях с романсными интонациями. Действительно, центральное настроение лирики третьего тома, особенно заметное в «цыганских» стихотворениях, — чувство «нераздельности» «страшного и прекрасного» в жизни — ведет к традициям романтической лирики, впервые внесшей в русскую поэзию ощущение единства, разорванной и противоречивой цельности бытия. Однако пристальный взгляд на художественную структуру лирики Блока 1910-х гг. приводит к выводу о том, что связи с романтизмом здесь — не единственное. Очень часто с традициями романтизма связана тема, но не ее осмысление (это мы увидим, когда будем говорить о мотиве любви-страсти в лирике третьего тома). Часто встречаемся мы и с тем, что сам Блок в публицистических и теоретических высказываниях осмысляет какие-то важные особенности своих произведений в терминологии романтической, хотя в его творчестве эти особенности имеют иной смысл (таково, например, представление Блока об интуитивном, стихийном характере творчества, на деле оказывавшееся в 1910-х гг. отказом от всех известных ему буржуазно-либеральных «теорий», но никак не от познания социального мира и его законов). В целом можно смело утверждать, что традиции Гоголя, Достоевского, Некрасова и Л. Толстого в третьем томе лирики А. Блока претворены не менее органически, чем романтические, и ощущаются не менее заметно. Действительно, для романтической лирики (как и для Вл. Соловьева и для Блока «Стихов о Прекрасной Даме») основная антитеза — «небо» и «земля», «я» и «не-я». Мир «я» противостоит миру социальному, «среде», или «я» растворяется в народе, теряя себя. Неповторимое художественное значение третьего тома лирики Блока — в том, что «герои» цикла повторяют в своем

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 183.

² Там же. В. Н. Орлов связал этот эпизод с сюжетной канвой стихотворения «Седое утро» (см.: 3, 573).

духовном облике, в своих интимнейших взаимоотношениях «кричащие противоречия» эпохи, впитывают их в себя¹. Потому-то наиболее близким Блоку этого периода оказывается Аполлон Григорьев, в противоречивом творчестве которого неразрывно сплелись традиции позднеромантические и тот стихийный демократизм, который сближал его с реалистическим искусством.

«Цыганская тема» в лирике третьего тома имеет несколько поворотов. Первый связан с вопросом о *путях* и стремлениях лирического героя, «я». «Цыганская тема» здесь возникает в связи с одной из основных проблем позднего творчества Блока — с проблемой «народа» и «интеллигенции». Соотношение образа поэта и цыганки отчетливо выражено в строках из стихотворения «Седое утро», не вошедших в канонический текст:

«Любила, *барин*, я тебя...
Цыганки мы — *народ рабочий...*» (3, 572; курсив наш. — Ю. Л., 3. М.)

Герой блоковских стихов, погружаясь в «темный морок цыганских песен», в «поцелуев бред», сливается с народной стихией. Приблизительно так же осмыслялась и любовь Германа к Фаине. Однако здесь есть и существенное различие. Герои «Песни Судьбы» стремятся к «окончательной» встрече, для которой Герман еще не созрел. Герой лирики третьего тома погружается в стихию сегодняшней народной жизни, так как иного пути в завтра он не знает. А поскольку сегодняшняя народная жизнь — это и есть «страшный мир» в его противоречиях, то слияние с ним для лирического героя третьего тома есть вместе с тем разрыв с «красивыми уютами» прошлого. Герой приобщается к народу в его страдании, быть может, — гибели, и сам он при этом «опускается». Но его «опускание» — это одновременно «возмездие» и укор виновникам «позорного строя». «...Человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это — возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир», — писал Блок в 1911 г. в плане продолжения «Возмездия» (3, 465). «Опускание» героя — форма протеста. В этой мысли А. Блока, по-видимому, особенно укрепил «Живой труп» Л. Толстого, постановка которого произвела на Блока очень сильное

¹ Можно сказать, конечно, что и любой герой любого романтического произведения объективно отражает какие-то черты человека эпохи, его внутреннего мира. Это бесспорно. Но в задание поэта-романтика входит нечто совершенно иное — создание образа, не «детерминированного» средой, эпохой, а противопоставленного им. Поэтическое мышление Блока третьего тома включает в себя представление о том, что и лирическое «я» автора, и другие образы цикла погружены в эпоху и определены ею. Блок 1910-х гг. не всегда рисует развернутую картину «среды» как первопричины характера (хотя именно этот принцип лежит в основе и «Возмездия», и «Розы и Креста», и многих стихотворений третьего тома). Но «среда», эпоха постоянно присутствуют в художественном сознании Блока и отражаются в структуре его лирики: противоречия эпохи претворяются в контрасты характеров и взаимоотношений героев стихов.

впечатление (см.: 7, 138). «Падение» Феда — неразрывно связанное с «цыганщиной» — сам Протасов, как известно, мотивирует так: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно <...>. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал!»¹. Почти как поэтический пересказ этого монолога, как повторение мыслей о «трех путях», звучит и блоковское:

Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть... (3, 93)

Пускай зовут: *Забудь, поэт!*
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет (3, 95).

И герой лирики Блока, как Федя Протасов, часто «опускается», не в состоянии «приготовлять к работе руки». И, как Федя, «опускаясь», он встречает на пути цыганку — в «цыганщине» «визг», дисгармония и радость жизни оказываются антитезой «лживых» «уютов».

«Цыганское» начало — это не только разрыв с «уютами», но и выражение в характере человека живой, подчас трагической сложности современной жизни. К 1910-м гг. относится и набросок пьесы «Нелепый человек». Это замысел произведения о человеке, в характере которого ярко видно русское национальное начало и — шире — начало «живое», человеческое. В герое пьесы все — «живое — богато и легко и трудно — и не понять, где кончается труд и начинается легкость. Как жизнь сама» (7, 251). Как и в произведениях 1907—1909 гг., русское национальное начало нерасторжимо связано с «цыганщиной». Герой дается на фоне современной русской жизни: «Город, ночь, кабаки, цыгане». И сами сложные противоречия в характере героя («постоянное опускание рук — все скучно и все нипочем. Потом — вдруг наоборот: кипучая деятельность») объясняются как «цыганщина в нем».

Итак, «цыганское» начало для Блока 1910-х гг. — поэтический синоним представления о сложной, противоречивой современной народной «стихии» (а не о «естественной» норме, воплощенной в патриархальной жизни «Руси»). Внутри этого общего представления возможны, однако, разные повороты темы. В 1909—1911 гг. — в период «Страшного мира» — в «стихии» акцентируется ее гибельность:

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 11. С. 318.

И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои... (3, 8)

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет! (3, 163)

Опустишь, занавеска линияяя,
На больные герани мои.
Сгинь, цыганская жизнь небывалая,
Погаси, сомкни очи твои!

<...>

Спалена моя степь, трава свалена,
Ни огня, ни звезды, ни пути...
И кого целовал — не моя вина,
Ты, кому обещался, — прости... (3, 176)

С интонацией цыганского и «жестокоего» романа тоже связывается настроение шемящей тоски по ушедшей жизни:

Жизнь давно сожжена и рассказана (3, 186).

Я пригвожден к трактирной стойке,
Я пьян давно. Мне всё — равно (3, 168).

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла! (3, 65)

В стихотворении «Когда-то гордый и надменный...» «пляс» цыганки символизирует в основном ужас жизни современного человека:

«Спляши, цыганка, жизнь мою».

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...

Итог «ужасного пляса» — крах героя, его гибель:

О, как я был богат когда-то,
Да все — не стоит пятака:
Вражда, любовь, молва и злато,
А пуше — смертная тоска. (3, 194)

«Цыганщина» в творчестве Блока последних лет реакции — это добровольно избранная героем участь страдать и гибнуть вместе с народом. Но это и

другое: в мертвой регламентированности автоматизированного бюрократического общества, в мире «мертвецов» и автоматов сама гибель от полноты жизни, «сгорание» — бунт полной сил и потому художественной, «артистической» натуры, которая не уместается в рамках мещанской регламентации.

Где-то около 1912 г. (в период начала нового революционного подъема, который был сразу чутко уловлен поэтом) звучание «цыганской темы» несколько изменяется.

«Цыганское» теперь — это вся жизнь, которая кажется уже не столь безнадежной.

Вновь (как и в лирике второго тома) цыганские образы ассоциируются с жадой земной любви, страсти, права на «здешнее», посюстороннее счастье.

Если в записи от 30 октября 1911 г. Блок вначале противопоставляет (в романтических традициях) «цыганское» и действительность («нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек. Нельзя любить *цыганские сны*, ими можно только сгорать»; курсив наш. — Ю. Л., З. М.), то сразу же после этого следуют слова, где «цыганское» понимается именно как страстное и яркое (антоним «бескрылого») в современной жизни: «Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское». Интересно, что сразу после этих слов идет знаменательный призыв: «Возвратимся к психологии» — видимо, «цыганское» неразрывно сливается и с понятием о сложном внутреннем мире современного человека. Именно такое понимание «цыганщины» (не только гибель, но и красота жизни) становится устойчивым для Блока в эти годы. «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо и говорить надо так, чтобы равнодействующая жизни была истовая цыганская, соединение гармонии и буйства, и порядка, и беспорядка. Душа моя подражает цыганской, и буйству, и гармонии ее вместе», — пишет Блок 29 марта 1912 г. и сразу же за этим объединяет «подражание цыганской душе» и путь к народу («хору»): «...я пою тоже в каком-то хору, из которого не уйду».

Но «цыганщина» для Блока — не только поэтическая характеристика сложности жизни и народной «стихии», к которой идет лирический герой третьего тома. Поскольку речь идет о сильной, страстной человеческой натуре, — из «хора», естественно, выделяется героиня-цыганка.

Иногда цыганка, цыганская песня — только фон, на котором развивается жизнь и страсть героя.

Визг цыганского напева
Налетел из дальних зал,
Дальних скрипок вопль туманный...
Входит ветер, входит дева
В глубь исчерченных зеркал (З, 11).

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»

А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви (3, 25).

Мой поезд летит, как цыганская песня (3, 221) и т. д.

Здесь образ «цыганки» выражает не выразимую словами, «стихийную» сущность отношений между основными героями стихотворений, которые, видимо, ощущаются тоже как «поющие в каком-то хору», как включенные в стихию общественной жизни (в духе Ап. Григорьева).

Но «цыганка» и сама цыганская стихия выступают и как самостоятельные героини многих стихотворений третьего тома. Здесь тоже можно отметить известное движение, развитие образа. В 1909—1912 гг. преобладает мотив роковой страсти — тема эта идет рядом с темой смерти (ср. цитированное выше стихотворение «Из хрустального тумана...» — 3, 11). Страстная мелодия «венгерского танца» расшифровывается как неизбежность гибели:

*То душа, на последний путь вступая,
Безумно плачет о прошлых снах (3, 24).*

В страсти подчеркивается ее жестокость, враждебность двух душ, никогда не сливающихся друг с другом (ярче всего эти настроения отразились в цикле «Черная кровь», где трактовка темы страсти очень близка к «цыганским мотивам» тех лет).

В сложных, противоречивых настроениях этой страсти преобладают мрачные тона — то, что в критике (видимо, не очень точно) называется «вампиризмом». Господству черных тонов в жизни:

От похмелья до похмелья,
От приволя вновь к приволью —
Беспечальное житье!

Но низка земная келья.
Бледно золото твое!
В час разгульного веселья
Вдруг намашет страстной болью,
Черным крыльем воронья! —

соответствует и описание мучительной, губительной страсти:

Все размучен я тобою,
Подколотная змея!
Синечерною косою
Мила друга оплетая,
Ты моя и не моя!
<...>
Оплетишь меня косою
И услышишь, замирая,
Мертвый окрик воронья! (3, 173)

Рядом идет и другая тема: любовь-страсть как прекрасное и высокое противопоставляется «страшному миру». Так построено, например, стихотворение «Дым от костра струею сизой...». Стихотворению предшествует эпитафия из цыганского романа: «Не уходи. Побудь со мною...» Любовь здесь — антитеза «страшного мира»:

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной,
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной (3, 258).

Обе эти линии («черной» любви и любви, противопоставленной «страшному миру») внутренне очень родственны. Во всех этих стихотворениях особенно явно ощущаются влияния позднеромантической лирики (Полонский и другие): в основе — поэтическое повествование о «страстях», внешний мир в известной мере вынесен за скобки. Но и здесь — лишь в «значительной мере». Ведь «черная кровь» в героях — результат погруженности их в «страшный мир», жизни «на горестной земле», страшное дуновение которой чувствуется постоянно. С другой стороны, и контраст «страшного мира» и любви также не исключительно восходит к романтической традиции: в одном ряду с «печальной усладой» любви оказывается природа — как то, что противостоит «позорному строю».

Все эти стихотворения предполагают мышление историческое. И герои, и пейзаж пронизаны ощущением сегодняшнего дня русской жизни. Идущее от романтической традиции мышление оксюморонами («сумрак дня», «с печальной усладой») в общем контексте лирики Блока тех лет приобретает новую функцию — становится средством характеристики противоречий жизни. Но сама жизненная «стихия» («цыганщина») в эти годы для Блока окрашена в тона безнадежности.

Положение опять-таки меняется где-то около 1912—1913 гг. Новое понимание «цыганщины» ведет и к новой трактовке образа лирической героини этих стихов. Поэтическое мышление оксюморонами по-прежнему будет определяющим, но изменяется эмоциональная окраска «стихий» — жизни, что сильно меняет всю художественную концепцию. Жизнь — «равнодействующая» «странного», «страшного» и «прекрасного»; борьба не безнадежна; в сегодняшнем мире есть и будущее, которым «одним стоит жить». Поэтому и любовь, цыганская «страсть» — не ужас бытия, а наивысшее, экзотическое выражение его сложной природы, возможность «невозможного счастья».

Бред безумья и страсти.
Бред любви...
Невозможное счастье!
На! Лови! (3, 213)

Именно в эти годы (1913—1914) особенно отчетливо выступает близость А. Блока к традиции «цыганской темы» в поэзии Ап. Григорьева (ср.

запись от 13 августа 1914 г. в записной книжке: «Ап. Григорьев — начало мыслей»¹. У Аполлона Григорьева Блок находил представление о «цыганской» стихии как некоей высокой жизненной «норме» — именно потому, что «нормой» оказывалась жизнь, полная мучительных, подчас «алогичных» контрастов, но дающая высшее напряжение чувства, страстная, предельно яркая². Поэтому среди «цыганских» образов центральное место занимает цыганка-любовница («Седое утро») или талантливая певица, выражающая в песне дух народа (стихотворение «Натянулись гитарные струны...», посвященное К. Прохоровой — цыганской певице). В одном ряду оказываются красота, сила чувств («бред любви», «голос юный») и песня:

И гортанные звуки
Понеслись,
Словно в серебре смуглые руки
Обвились... (3, 213)

«Цыганская тема», таким образом, оказывается связанной и с проблемой искусства в позднем творчестве Блока.

Одним из важнейших качеств народа, по Блоку, была его стихийность. Понятие о «стихии» — одно из сложнейших, но и важнейших для позднего творчества А. Блока. Как и все творчество Блока в эти годы, оно очень сложно, многопланово и с трудом поддается логическому расчленению. Образ народа как «стихии» связан и с недооценкой «теоретического мышления» (вырастающей на почве критики буржуазных, либеральных концепций народа при неприятии никакой иной «теории»), и с верой в объективное, вневличностное начало, которое одно может спасти Родину, и с рядом других, не менее существенных сторон взглядов Блока. Для нас в данном случае особенно существенно то, что «стихийность» оказывается связанной с понятием сегодняшнего, реального народа, который сам не осознает своей исторической миссии.

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 236. Вопрос о конкретных линиях преемственности образов и тем Ап. Григорьева в поэзии А. Блока достаточно подробно рассмотрен в указанных выше работах Д. Д. Благого. В книге «Три века...» (с. 374—375) Д. Д. Благой обратил внимание на ранние (периода «Стихов о Прекрасной Даме») записи Блока об Аполлоне Григорьеве (см.: Блок А. А. Записные книжки. С. 28—30). Интересно, что среди выделенных А. Блоком стихотворений Ап. Григорьева нет того, которое в 1910-х гг. оказалось наиболее близким Блоку, — «Цыганской венгерки». Это не значит, однако, что она прошла в те годы совсем мимо Блока. В стихотворении «Крыльцо ее словно паперть...» (7 ноября 1903 г.) находим явное заимствование из «Цыганской венгерки» — рифму: «похмельям — горьким весельем» (I, 299). Однако общий смысл этого стихотворения Ап. Григорьева был еще, действительно, чужд Блоку.

² Связь образов страстной любви с «земной струей» творчества Ап. Григорьева Блок чувствовал уже давно. В упомянутых ранних записях о Григорьеве Блок неоднократно подчеркивает его «язычество» и «анакреонтические влияния, почившие на нем» (Блок А. А. Записные книжки. С. 28—29).

Линия эта ведет свое начало еще от «Песни Судьбы», от Фаины — России, которая, как лирическая героиня поэзии 1907—1909 гг., «не знает», «каким раденьям причастна», «какою верой крещена» (2, 258). Отсюда — поворот «цыганской темы», крайне существенный для всей поэтической структуры третьего тома. Фаина не может выразить свою сущность логически, в словах; она раскрывает ее прежде всего стихийно-эмоционально — в мелодии песни. «Человек в очках» из «Песни Судьбы» (в монологе его наиболее прямо, декларативно звучит голос самого Блока) говорит, что голос народа слышен в песнях Фаины, «когда она поет Песню Судьбы». Далее следует характерное пояснение: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас. Это — вольная русская песня <...>. И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим...» (4, 135). Фаина, поющая на слова бульварных «общедоступных куплетов» «вольную русскую песню», в которой идею воли выражает прежде всего голос, мелодия, — ключ не только к «цыганским» стихотворениям третьего тома, но и к значительной части лирики позднего Блока вообще.

Именно поэтому «цыганские» стихотворения так тесно связаны с мелодией. Они не только говорят о пении (как «Натянулись гитарные струны...», где воссоздается картина пения цыганского хора и «корифея» — К. Прохоровой). Они — сама песня. Мелодия стиха для Блока — средство выражения «музыкальной стихии» действительности, ритмики, отражение «ритмов страсти» бытия. Поэтому и стихи Блока, по всему своему ритмическому строю, поются — то на мотив дикой таборной песни, то на мотив городского романса. Текст подсказывает пение — иногда только ритмикой романса («О доблестях, о подвигах, о славе...»), иногда ритмико-лексическим и ритмико-синтаксическим строем народной песни и «намекающим» на музыку образом цыганки:

Как цыганка, платками узорными
 Расстилалася ты предо мной,
 Ой ли косами иссиня-черными,
 Ой ли бурей страстей огиевой! (3, 176)

Иногда же пение прямо диктуется текстом: образ пения, песни, певца или певицы, врываясь в середину стихотворения, указывает на его не отделимый от мелодии ритмический рисунок и превращает слова в мелодию:

Как прощались, страстно клялись
 В верности любви...
 Вместе таин приобщались,
Пели соловьи...

Взял гитару на прощанье
 И у струн исторг
 Все призианья, обещанья,
 Всей души восторг (3, 188; курсив наш. — Ю. Л., З. М.) —

или:

Дух пряный марта был в лунном круге,
Под талым снегом хрустел песок.
Мой город истаял в мокрой вьюге,
Рыдал влюбленный у чьих-то ног.

Ты прижималась все суеверней,
И мне казалось — сквозь храп коня —
Венгерский танец в небесной черни
Звонит и плачет, дразня меня (3, 24; курсив наш. — Ю. Л., 3. М.) —

там же ветер «запевает о старине».

Намеком на мелодию может служить эпиграф стихотворения — именно такова роль цыганского романса «Не уходи. Побудь со мною...» в стихотворении «Дым от костра струею сизой...». Наконец, эту же функцию несут и цитаты из песни, вставленные в текст. Роль их особенно велика в цикле «Кармен». В лирический голос автора постоянно врываются — через прямые или косвенные цитаты из либретто — мелодии оперы Бизе, особенно страстная хабанера («О да, любовь вольна, как птица...»). Связь с русской народной и цыганской песней — один из важнейших ключей ко всему ритмико-смысловому звучанию лирических стихотворений Блока 1910-х гг. Не останавливаясь на определяющей роли этой связи для всего лексико-синтаксического строя лирики Блока 1910-х гг., для ее ритмического рисунка¹, отметим лишь, что именно «музыка», мелодия выводит стихотворения позднего Блока далеко за рамки словесно выраженного в них. Мелодия помогает создать «несказанное», нерасчленимо многоплановое. Но эта «музыка» — не романтическое

¹ От цыганской и русской народной песни идет соприкосновение ритмики позднего Блока с народным тоническим стихом. Тоника «Распутий», развивавшая первоначально «высокую» традицию балладного дольника, постепенно, к циклу «Город», стала средством «прозаизации» стиха, ориентации на разговорную речь, разрушения условной гармонии первого тома («Последний день», «Обман»). Иной смысл имеют нарушения «классической» силлабо-тоники в лирике третьего тома. Подвижность ударения в слове, которую Блок тонко подмечал в лирике XIX в., связывалась им с традицией цыганской песни: «У поэтов русских очень часто встречается в произношении *цыганское кокетство*. Поэтому мы всегда можем ошибиться в произношении: „с глазами *тёмно-голубыми*, с *тёмно-кудрявой* головой“ (у Баратынского). Обо многие такие совершенно не школьные, но первоклассные подробности разбиваются наши научные предположения» (Блок А. А. Записные книжки. С. 176). Точнее говоря, такое произношение, как «*иссия*», «*зелёным*», «*в забыть*», «*спаленá* моя степь, трава (собственно: *травá*) *свáлена*», «*клялись*» и т. д. и т. п., связано с той традицией, которая свойственна и русской народной, и цыганской песне. (Ср. невозможное в литературном языке, но органичное в народной песне: «По *зелёным*, *зелёным*, *зелёным* лугам»).

С таким же разрушением канонов силлабо-тоники связано и введение дополнительных или исключение «необходимых» слогов в стопе, которое, однако, теперь не «прозаизирует», а «мелодизирует» стих, включает текст в систему количественных, временных соразмерностей, связанных с мелодией («Дух пряный марта был в лунном круге...» и т. п.).

и символическое: «музыка прежде всего». В романтической традиции, столь важной для эстетики модернизма, музыка в художественном сознании автора противостоит «прозе жизни» и семантике слова. «Музыка» возникает из стремления внести в поэзию то, что невыразимо словом, логически (отсюда столь важная для романтико-символистской традиции тема «невыразимости»)¹. Для субъективно-романтических представлений музыка — выражение поэтического «я», не уместяющегося в логической структуре речи. Следовательно, музыка поэтической речи — выражение субъекта и свидетельство невыразимости объекта. «Музыка» для Блока — выражение объекта в субъекте, народа и личности, общего в частном, социального, «эпохального» в интимном. Для Блока музыка — наиболее адекватное выражение сущности действительной народной жизни, «стихийности» и «музыкальности» как объективных свойств народа. Именно музыка перекидывает мост между любовью — страстью и образом исполненного потенциальной силы народа. Музыка — «субстанция» народной жизни, и это представление роднит Блока не с романтической традицией, а с традицией, идущей от творчества Гоголя через Аполлона Григорьева и демократическое искусство XIX в.²

Ближайшее рассмотрение убеждает, что «музыкальность стиха» в понимании ее поэтами-романтиками и школой «чистого искусства» середины XIX в. скорее противоположна, чем идентична тому интересу к романсу, синтезу слов и мелодии, который определил целую струю в русской лирике XIX в., формальное различие проявлялось в том, что для романтической традиции «музыкальность» противопоставлялась семантической значимости слов поэтического текста и состояла в музыкальном подборе *звуков речи*. Романсно-песенный подход к лирике неизменно подразумевал важность значения слов, которые сопрягались с *реальным музыкальным мотивом*.

Эстетическая сущность этих двух трактовок «музыкальности» противоположна. Поэзия, переносщая внимание на звуковую инструментовку стиха, подчинена цели «выражения невыразимого» — она монистична в своей полной погруженности в лирический мир поэта. Мир объекта, действительности, народа из нее исключен. Возникновение того типа романсной лирики, которая с самого начала была ориентирована на литературное воспроизведение народной песни, сразу же принесло в структуру произведения две художест-

¹ Ср. «Невыразимое» Жуковского, «Silentium!» Тютчева, противопоставление Баратынским обычной речи «безотчетным» созданиям поэта:

Чуждо точного значенья
Для меня оно — символ
Чувств, которых выраженья
В языке я не нашел.

У Фета:

Как беден наш язык! Хочу и не могу —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною... —

и т. д. и т. п.

² В том значении этого термина, которое конкретизировано в статье Ю. М. Лотмана «Истоки „толстовского направления“ в русской литературе 1830-х годов» (в кн.: Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 49—90).

венные стихии: слова и напева. Стилистическая функция их была различна: слова были, как правило, связаны с традицией литературы, напев — с традициями народного творчества. Так, например, чисто салонный по стилистике текста романс Мерзлякова «В час разлуки пастушок...» воспринимался как новаторское с точки зрения народности произведение, поскольку исполнялся только на мотив украинской песни «Ихав козак за Дунай...» и тем самым вводил народную песню в мир высокой лирики. Очень скоро между словами и мотивом утвердились отношения, соответствовавшие соотношению личного и народного. Выражая чувства, вызванные реальной личной драмой, стилем, и на мотив народной песни, Мерзляков утверждал единство своих чувств и чувств народа. «Черная шаль» Пушкина, задуманная как «молдавская песня» и сразу же ставшая романсом, говорила от лица героя, который воспринимался как выразитель чувств «страстного» лирического героя и яркой народной души одновременно. Синтез слов и мотива позволял соединить народность и лирику. Сходный характер имеет «напевность», «мотивность» некрасовской лирики. В «Цыганской венгерке» Ап. Григорьева мотив даже становится персонажем поэзии. «Квинта злая» — самостоятельная стихия, сложно участвующая в судьбе героя. В этом свете очень примечателен отмеченный факт «мотивности» «цыганской» лирики Блока с ее постоянным воскрешением в сознании читателя *мотивов* русско-цыганской песни, арий из «Пиковой дамы» («слова слаще звуков Моцарта») и «Кармен». Мотив вводит стихию музыки и народности, структурно объединенную с «лирической» «партией» текста.

В 1913—1914 гг. вновь особенно отчетливо выдвигается мысль о цыганке как выразительнице народного начала (ср. приведенное выше противопоставление «барина» и «цыганки-рабочей»). Здесь (как и в «Песне Судьбы») сила, волевое, «свободное» начало в цыганке связывается с мыслями о революционных потенциях народа, «стихии». Блок совершенно не склонен считать народ только угнетенным, страдающим. Напротив, народ потенциально сильнее «сострадающей» ему интеллигенции. Отсюда известные строки в более раннем стихотворении «Сырое лето. Я лежу...» (20 июня 1907 г.), сопоставляющие силу революционного протеста пролетариата:

...весной я видел смельчака,
Рабочего, который смело на смерть
Пойдет, и с ним — друзья. И горны замолчат,
И останутся работы разом
На фабриках. И жирный фабрикант
Поклонится рабочим в ноги —

и силу женской страсти:

Я знаю женщину. В ее душе
Был снам огня. В походке — ветер.
В глазах — два моря скорби и страстей.
<...> ...четырех стихий союз

Был в ней одной. Она могла убить —
Могла и воскресить...

Сила рабочего и женщины противопоставляется бессилию современной интеллигенции:

Профессор <...>
<...> А ну-ка, ты
Убей, да воскресь потом! Не можешь?
А женщина с рабочим могут (2, 334).

Объединение «женщины с рабочим» очень интересно потому, что конкретно-исторический идеал (рабочий) здесь сразу же возводится к некоей более широкой «норме» человеческого поведения, связанной с образом страстной женщины. В дальнейшем Блок пытается слить конкретно-историческое и «нормативное» в образе женщины из народа (Фаина в «Песне Судьбы»). Но образ Фаины все же слишком «нормативен», условен. Блок ищет образ сильной, страстной народной героини в современности — и находит его в цыганке, которая может сказать о себе: «Цыганки мы — народ рабочий» (3, 572). В облике этой героини свобода — уже не выражение «должного» (как в Фаине), а естественная черта живого, жизненного характера:

В плече, откинута назад, —
Задор свободы и разлуки.

Однако вместе с тем свобода чувства героини, многообразие ее порой противоположных выявлений — страсти и холодности:

И взгляд — как уголь под золой,
И голос утренний и скучный...
Нет, жизнь и счастье до утра
Я находил не в этом взгляде!
Не этот голос пел вчера
С гитарой вместе на эстраде!.. (3, 207) —

«свободной» любви и такой детали, как «серебряные кольца», — все это, не будучи ни в малейшей степени аллегорией или даже символом, сложными путями, но совершенно бесспорно связано с размышлениями Влока о свойствах народной «стихии», о чертах народа будущего в людях сегодняшнего дня.

В тяжелые годы реакции, когда Влок видит, что «унижен бедный», герой, приобщаясь к народу, тоже «льнет туда, где унижение / Где грязь, и мрак, и нищета» (3, 39, 93). Отсюда и соответствующее понимание «цыганской стихии»:

Когда-то гордый и надменный,
Теперь с цыганкой я в раю,

И вот — прошу ее смиренно:
«Спляши, цыганка, жизнь мою» (3, 194).

Здесь «гордость и надменность» осуждаются как проявление индивидуализма, «уединенного сознания», и противопоставляются «смирению» народа. Но этот ход поэтической мысли, связанный с традициями позднеромантической лирики, не ограничен для Блока. Уже в 1912—1913 гг. поэт вновь уверен, что именно сила и гордость — черты новой личности, рожденной в недрах народа.

Кульминацией этих настроений был цикл «Кармен» (1914) — одно из последних ярких произведений Блока дооктябрьского периода. Здесь как бы концентрируется все, связанное с «цыганской темой» у Блока 1910-х гг.

«Двойная» сущность каждого из ведущих образов цикла (поэт — Хозе и его возлюбленная — Кармен) позволяет Блоку легко переходить от «цыганских» образов к современности, раскрывая исторический и национальный смысл «цыганского» в жизни и в героях.

Вновь возникает характерный образ «цыганки» как выражения русского национального характера. «Сердце в плену у Кармен» — это одновременно приход героя в широкий мир Родины, родной природы:

Это колос ячменный — поля,
И заливистый крик журавля.
Это значит — мне ждать у плетня
До заката горячего дня (3, 235); —

в черновике связь образа Кармен с образом родины подчеркивалась еще ярче: «И родимая наша печаль», «да твоя яровая земля» — (3, 579). Вновь находим и слияние образа любовницы-цыганки с образом дочери народа, сильной, страстной и гордой. Сюжет оперы Бизе — уход Хозе в горы вслед за Кармен — неразрывно сплетен с очень важной для Блока темой «ухода» человека — разрыва его со своими «кровными» (ср. более раннее: «Меж своих — я сам не свой. Меж кровных — бескровен — и не знаю чувств родства» — 2, 334). Любовь к Кармен — уход от прежнего:

И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне... (3, 231)

А там: Уйдем, уйдем от жизни,
Уйдем от этой грустной жизни!.. (3, 234)

Отношения «Кармен — Хозе» в какой-то мере близки к отношениям Фаины и Германа, где Фаина — ведущее («уводящее») сильное начало, а Герман — герой, забывший социальное «родство» и стремящийся слиться с Родиной, народом.

Образ Кармен — живой. Здесь мы опять находим представление о том, что именно в цыганке ярче всего воплощена сложность бытия, где:

Мелодией одной звучат печаль и радость... (3, 239)

Но если в «Фаине» Блок в какой-то мере склонен был противопоставлять современному городу простую, патриархальную жизнь, то теперь позиция поэта историчней. Идеал ищется именно в сложной, соответствующей высоким запросам человека, жизни. Вместе с тем Кармен, «цыганка», позволяет увидеть настоящее лицо бытия, затемненное сегодняшней «грустной» жизнью. Кармен (как и Фаина) — не только «случайная», но и «вечная»: в ней, в любви к ней реализуется настоящая, «должная» жизнь, противопоставленная исторически данной.

Ты — как отзвук *забытого гимна*
В моей черной и дикой судьбе (3, 236; курсив наш. — Ю. Л., 3. М.).

...видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай (3, 236; курсив наш. — Ю. Л., 3. М.).

В контрасте между реальной судьбой, «черной и дикой», и «должным» бытием, «неподвижным», мы вновь находим отражения тех чувств, которые Блок хотел воплотить в «Песне Судьбы».

Но основным в цикле, пожалуй, является представление о том, что сама эта должная жизнь-страсть есть жизнь, подчиненная общим, космическим «музыкальным законам»:

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил (3, 239).

Представление Блока о «музыкальной» природе мира, столь важное для лирики третьего тома и, пожалуй, больше всего для циклов «Арфы и скрипки» и «Кармен», разумеется, далеко не совпадает с представлениями, лежащими в основе реалистической эстетики. Основа мира — «*дух музыки*»; музыка — «*духовное тело мира*» — «мысль» мира¹.

Но это представление оказывается сложными путями связанным отнюдь не только с романтическими традициями. Оно близко и к тому, что определяло позицию Блока 1908—1909 гг., — к «нормативному», допролетарскому, демократическому мышлению. Явления сегодняшней жизни делятся на «музыкальные» (связанные с подлинным «лицом жизни») и «антимузыкальные». Еще 29 июня 1909 г. Блок считал, что он необходимо «в конце концов

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 150 (курсив наш. — Ю. Л., 3. М.).

должен *оглохнуть вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (такова *современная жизнь, политика и тому подобное*)»¹. Носителем «музыкального» начала оказывается «цыганка» Кармен, народ (поэтическое мироощущение, наиболее близкое к Гоголю и Л. Толстому периода «Войны и мира»). Тема музыки неотделима от темы «страсти». Музыка воплощается в страсти. Характерное, казалось бы, только для романтических традиций прославление «страсти» раскрывается в поэзии Блока и с совершенно иных сторон. Образы страстной любви подчеркивают здешнее, земное, не аскетически бесплотное в поэтическом идеале Блока третьего тома. Но, пожалуй, решающим фактором, отделяющим позицию Блока от романтических традиций, является то, что «музыка» и «страсть», противопоставленные сегодняшней «грустной жизни», оказываются поэтическим синонимом должной жизни здесь же, на земле. «...Музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде»², но не в противоположном земле идеальном мире. Для Блока, в отличие от позднеромантических традиций, «космос» интересен прежде всего как могущий воплотиться в здешнем, посюстороннем мире народной жизни.

Носителем «духа музыки», «страсти» для Блока 1910-х гг. была «цыганка», «Кармен». Но мир для поэта уже тогда был «неразделен». Пройдет несколько лет — и носителями «духа музыки» окажутся «варварские массы», революционный народ. Вершиной романтического «неприятя мира» всегда было либо бунтарство противопоставленного толпе одиночки, либо слияние с внеличной массой. Блок увидит в народной жизни (то есть в определенной социальной среде) предпосылку для развития «человека-артиста» — новой яркой личности, способной «переделать все», сделать из жизни данной жизнь должную. Это представление, вызревавшее еще в период статей о народе и интеллигенции, прошедшее, прямо или в сложных поэтических ассоциациях, через третий том лирики Блока и неразрывно связанное с «цыганской темой», ведет нас во многих своих важнейших чертах не к Полонскому и Фету, и даже не к столь близкому Блоку Тютчеву, а к демократическим традициям реалистического искусства XIX в.

1964

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 151.

² Там же. С. 132.

Блок и народная культура города

Культура начала XX в. была исполнена глубоких внутренних противоречий. С одной стороны, никогда за всю предшествующую историю России не провозглашалась так открыто и многократно идея искусства для избранных, не выражалось противопоставление народной массы и культурной элиты. Ф. Ницше в «Сумерках кумиров» писал: «Высшая каста — я называю ее крайним *меньшинством*, — как самая совершенная, пользуется также и привилегиями крайнего меньшинства: быть на земле представителями счастья, красоты, доброты. Только люди наиболее духовно одаренные имеют право на красоту, на прекрасное: только в них доброта не есть слабость»¹. Многочисленные вариации этого тезиса в декларациях русских модернистов очень скоро превратились в общее место. Цитировать из можно было бы без конца.

С другой стороны, именно в рамках тех литературно-культурных течений, которые не считают возможным ограничиваться почтенными, но уже застывающими в академическом признании традициями, зарождается и противоположная тенденция — стремление к демократизации эстетического кругозора. На рубеже двух веков происходит резкое расширение самого понятия «искусство». Происходит художественное открытие русских икон и всего мира древнерусского искусства. Одновременно меняется взгляд на древнерусскую литературу. Ни сторонники восходившей к В. Г. Белинскому концепции, согласно которой *художественное* значение русской литературы является следствием реформ Петра I (в одном варианте историко-литературного построения Белинского русская литература как факт искусства началась с Пушкина, в другом, более позднем, — с А. Д. Кантемира), ни противники ее типа Погодина не подымали вопроса об эстетической ценности древнерусской литературы для современного читателя. Только Ф. И. Буслаев в XIX в. встал на путь слияния историко-академического и непосредственно-эстетического переживания текстов древнерусской литературы. Конечно, за пределами академической среды и в XIX в. жило непосредственно художественное воспри-

¹ Ницше Ф. Собр. соч. М., [1901]. Т. 6. С. 262.

ятие созданий древнерусской письменности. С одной стороны, о красоте их говорили многие писатели — от Пушкина до Н. С. Лескова и Л. Толстого, с другой, на протяжении всего XIX в. жила еще культурная среда, для которой, как для Катерины из «Грозы», это была живая сфера непосредственного духовного переживания. Однако вся школьная традиция, определявшая среднюю норму эстетического кругозора русского культурного человека, строилась на признании всей допетровской культуры «незрелой», находящейся ниже эстетических представлений современности. Просветительски-позитивистская концепция прогресса, твердо вошедшая в сознание среднего европейца середины XIX в., убеждала, что нормой отношения к культуре прошлого является чувство снисходительного превосходства. Поэтому, хотя и в XIX в. было немало ценителей древнерусского искусства, включение его в общепризнанный фонд художественных ценностей означало резкую смену культурной установки. В частности, та поздненародническая ориентация, которая определяла среднеинтеллигентский вкус на рубеже веков, отождествляла художественную ценность с наличием «симпатичной (как выражалась критика тех лет) идеи», то есть идеи, легко ассоциируемой с привычными прогрессивными лозунгами. По тем же соображениям, по которым А. П. Чехов казался «безыдейным писателем», древнерусская живопись и литература представлялись далекими от общественных запросов и уводящими от современности. В основе успеха Чехова и эстетического признания средневекового искусства лежал общий в своей основе процесс резкого расширения художественных горизонтов, имевший и ряд других последствий.

Одним из них явилось изменение подхода к народному творчеству. Характерной чертой фольклоризма XX в. стало расширение поля зрения. С одной стороны, это проявлялось во включении в круг художественных ценностей народного искусства, наряду с традиционно привлекавшими внимание жанрами (былиной, сказкой, обрядовой и лирической песней и другими), значительно менее изученных в ту пору частушек, новых форм городского фольклора. С другой стороны, возникло стремление выйти за пределы чисто словесного понимания фольклора, что было столь характерно для предшествующего этапа, и обратиться к народной живописи (лубку), изделиям народного ремесла (резьбе и керамике), ритуалу народного быта, народному театру. Расширение поля изучения, собирания, моды привлекло внимание к народной одежде, вышивкам, народной игрушке и таким формам проявления народного искусства, как вывески, выкрики и прибаутки ярмарочных торговцев. Наконец, сами народные праздники стали рассматриваться как коллективные явления массового народного искусства.

Ярмарка, балаган, становясь предметом не только научного внимания, но и художественного переживания, вызывали сдвиги в мире эстетических норм и меняли социальную ориентацию культуры. Происходила демократизация вкусов и норм. На этом фоне такие традиционно не допущенные на высокий Парнас зрелища, как цирк, получали права искусства. Новое, зарождавшееся искусство кино на глазах у всех превратилось из ярмарочного аттракциона сначала в массовое зрелище, а затем — в авангардное направление художественной деятельности.

Весь этот пестрый и обширный мир неканонических, с точки зрения культурных представлений XIX в., форм народного творчества не просто был допущен на периферию искусства — он начал активно воздействовать на традиционные каноны поэзии, театра, живописи. К этому следует добавить расширение этнического кругозора европейской культуры, начинающей испытывать воздействия фольклора и традиционного искусства Дальнего и Центрального Востока, Южной Азии, Африки и неевропейской Америки.

Весь этот напор нового культурного материала, который предполагал эстетическое освоение столь разнохарактерных явлений, как глубоко архаические культуры Востока, с одной стороны, и фольклор и массовое искусство современного большого города, с другой, требовал большой художественной гибкости и новых концепций. Иногда возникало парадоксальное положение, когда хранители тех художественных норм, которые в XIX в. выступали как демократические, перед лицом новой художественной действительности выступали как ревнители академизма и элитарности. В этом отношении показательны споры, которые вел И. Бунин с А. Ремизовым в Париже в 1940-е гг. «Гоголя Бунин недолюбливал и не только Ремизову, но и мне [Н. В. Кодрянской] не раз говорил, что Гоголь — „лубок“». «...Гоголю попало: „лубок“»¹. Показателен здесь не отзыв о Гоголе (отношение Бунина к Гоголю было сложным и изменчивым: можно указать и на восторженные отзывы), а то, что слово «лубок» остается для Бунина еще в середине XX в. бранным, в то время как для прошедшего школу символизма Ремизова оно могло осмысляться лишь в положительном контексте².

Однако дело не сводится к простому расширению поля зрения на народное творчество. Само это расширение протекало на фоне внутреннего изменения как фольклора, так и литературы, являвшихся отражением исключительно сложных социальных процессов. В фольклоре отмирание старых жанров сопровождалось появлением новых форм городского народного творчества, возникала проблема массового сознания — сознания, стоящего между традиционным фольклорным мышлением и традиционной письменной культурой. Большую роль начинает играть массовая область искусства: низовой городской романс, издающаяся большими тиражами книга для массового

¹ *Кодрянская Н. В.* Встречи с Буниным // Лит. наследство. М., 1973. Т. 94. Кн. 2. С. 343, 346.

² Характерно восприятие бытового и литературного облика этих писателей М. Цветаевой. Связанный с демократической традицией русской литературы XIX в. наследием Тургенева и Чехова, Бунин подчеркивает в своем личном поведении аристократизм: «холодный, жесткий, самонадеянный барин» (*Цветаева М.* Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 107); ср. с ее оценкой Ремизова: «Здесь, за границами державы Российской, не только самым живым из русских писателей, но живой сокровишницей русской души и речи считаю — за явностью и договаривать стыдно — Алексея Михайловича Ремизова <...>. Ремизову я, будь я какой угодно властью российской, немедленно присудила бы звание русского народного писателя, как уже давно (в 1921 г.) звание русской народной актрисы — Ермоловой. Для сохранения России, в вечном смысле, им сделано более, чем всеми политиками вместе. Равен труду Ремизова только подвиг солдата на посту» (*Морковин В.* Марина Цветаева в Чехословакии // *Československa rusistika*. Praha, 1962. № 1. С. 51—52).

читателя вроде «Похождений Рокамболя» Понсона дю Террайля или «Дракулы» Брэма Стокера, «глубину» которого, «независимо от литературности», понял Блок в 1908 г.¹, плакат, вывеска, немой кинематограф, цирк. Отметим интересный парадокс: в то время как литература все чаще обращается к глубинным архаическим моделям культуры, народное творчество осваивает новую аудиторию и находящуюся в движении, только еще складывающуюся жизнь.

Рождающееся из сложных, противоречивых процессов и противоречивое по своей природе «массовое искусство» встречало противоположные оценки: в нем видели и воплощение агрессивной пошлости, угрожающей самому существованию мира духовных ценностей, и новое, свежее художественное слово, таящее в самой своей пошлости истинность и неутонченность подлинного, здорового искусства.

В сложной картине взаимодействия народной и письменной культур в начале XX в. была еще одна существенная сторона: в фольклоре и письменной литературе кроме обычно выделяемых различий существует еще одно — различие в природе отношения аудитории к тексту. В нефольклорном искусстве, в том виде, в каком оно сложилось в Европе в новое время, существует строгое разграничение автора и аудитории. Автор — создатель текста, ему отводится активное начало в системе «писатель — текст — читатель». Структура произведения создается автором, и он является источником направленной к читателю информации. Автор, как правило, возвышается над читателем, идет впереди него и ведет его за собой. Если читатель вносит что-либо «свое» в текст, то это, чаще всего, искажение, порча, узкое и ограниченное понимание, навеянное консерватизмом вкуса и литературных привычек. От потребителя требуется пассивность: физическая — в театре сидеть и смотреть, а не бегать, кричать и топтать, в музее — смотреть, а не трогать, в опере — не подпевать, в балете — не пританцовывать, при чтении книги — не только не кричать и не жестикулировать, но и не шевелить губами, читать — даже стихи — глазами, а не вслух; интеллектуальная — проникать в чужую мысль, а не заменять ее своей, не фантазировать, выдумывая другие эпизоды и «концы» для текста, не спасать героя там, где автор желает его убить, и т. д.

Положение фольклорной аудитории отличается в принципе. Фольклорная аудитория активна, она непосредственно вмешивается в текст: кричит в балагане, тычет пальцами в картины, притоптывает и подпевает. В кинематографе она криками подбадривает героя². В таком поведении ребенка или носителя фольклорного сознания «цивилизованный» человек письменной культуры видит «невоспитанность». На самом деле перед нами иной тип культуры и иное отношение между аудиторией и текстом. Сопоставим скульптуру

¹ См. письмо к Е. Иванову: «...прочел я «Вампира — графа Дракула». Читал две ночи и боялся отчаянно» (8, 251). Об этой же книге как источнике внелитературного страха см.: 7, 237.

² Ср.: «Когда я смотрел „Человека-невидимку“, рядом со мной сидел мальчик, совсем маленький. В интересных местах он все время вскрикивал: „Ай, едрит твою!“» (Записные книжки И. Ильфа // Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 245.

и игрушку. Скульптура рассчитана на созерцание: она монолог, который должен быть услышан, но не требует ответа, она — сообщение, которое адресат должен получить. Игрушка, кукла не ставится на постамент — ее надо вертеть в руках, трогать, сажать или ставить, с ней надо разговаривать и за нее отвечать. Короче, на статую надо смотреть, с куклой следует играть. Игра не подразумевает зрителей и монологического отправителя — она знает участников, активно вовлеченных в общее действие. Играющий — соавтор текста. А самый текст не есть нечто изначально данное, которое следует получить: текст «разыгрывается», то есть возникает в процессе игры. Параллель эта не полностью переносима на фольклорное творчество, но представляет не лишнюю смысла его аналогию. В фольклоре, в отличие от игры, исходным является не только определенная сумма правил, но и некоторый текст. В этом отношении полезна другая параллель — с исполнительским искусством, где в потенции дан некоторый текст (музыкальная запись, текст пьесы или сценарий кинофильма), который должен, для того чтобы сделаться текстовой реальностью, быть разыгран исполнителями. Исходный текст составляет некоторый идеальный инвариант, который реализуется в ряде исполнительских вариантов.

В фольклорном тексте перед нами нечто совершенно не равное словесной записи сказки, песни или поставленной в экспозицию игрушке, повешенному на стену лубку. Фольклорный текст — сложное и многоплановое целое. В него входит как компонент некоторая система канонических правил или содержащихся в памяти исполнителя текстов-образцов, на основании которых он создает свой исходный текст. Но этот исходный текст так же не равен фольклорному произведению, как игрушка не адекватна игре. В обоих случаях перед нами некоторый провоцирующий элемент, который должен стимулировать свободную игру всего коллектива с текстом, в ходе которой и возникает то целое, что составляет *текст* фольклорного типа. Всякий, кто наблюдал, как носитель фольклорного сознания рассматривает (именно «рассматривает», а не смотрит) какую-либо картинку, замечал, что изображение превращается при этом в объект игры: его вертят, тыкают пальцами, заливаясь при этом хохотом, за изображенных на картинке людей говорят, сочиняя целые диалоги и сюжеты, картинку *разыгрывают*, она выступает как стимулятор своеобразного действия. Именно на это и рассчитана лубочная живопись: она не только произведение изобразительного искусства, но и свернутый сценарий игры¹.

Если посмотреть на искусство XX в. не с точки зрения того или иного отдельного художественного течения или какой-либо отдельной эстетической концепции, а попытаться охватить общее направление художественных поисков в целом, то одной из основных черт его, бесспорно, будет стремление к демократизации. Стремление это будет реализовываться в различных сферах — идеологической, эстетической, в области массовости, связанной с резким

¹ См.: Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского) / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1976.

удешевлением книги, появлением кинематографа, средств механической записи произведений исполнительского мастерства. Существенной стороной этого процесса будет и тенденция к перенесению в традиционные сферы искусства принципов народного творчества, в том числе и стремление к вовлечению аудитории в непосредственный процесс сотворчества. Процесс этот, так ярко проявившийся в театре, захватил, однако, почти все жанры искусства.

В этом аспекте демократизации литературы роль Блока была исключительно велика.

Народная поэзия неизменно занимала важнейшее место в творческих исканиях Блока. Вопрос этот с большой полнотой освещен в известной работе Э. В. Померанцевой¹. Отношение Блока к народному театру² и таким видам массового искусства, как кинематограф³, также делалось уже предметом исследовательского внимания. Однако в интересующем нас аспекте к уже сказанному можно добавить некоторые наблюдения.

Символизм пронизывал мышление Блока. Это, в частности, проявлялось в том, что не только явления искусства, но и события и факты окружающего мира для него *имели значение*, то есть представляли собой некоторые тексты, из которых должен быть вычитан скрытый смысл — соответствие глубинным истинам. Такой взгляд приобретает особую значимость в тот период, когда «начинается „антитеза“» (5, 428). Если на первом этапе эволюции Блока Мировые Символы игнорируют мир житейской обыденности и каждодневной пошлости, то на втором они светят сквозь них. Отрицание «заревой ясности» (5, 428) соловьевской утопии подразумевает, что художник должен пройти через культуру современного города, окунуться в «сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздрающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням» (5, 428). Скрипки и цыганские песни упомянуты здесь не случайно. Для Блока массовая культура современного города *имеет смысл*, ее пошлость таинственно связана с глубинными смыслами и этим отличается от лишенной значения пошлости «культурного» интеллигентского мира. Простодушная и примитивная пошлость мира ресторанной музыки, кафешантана, уличных развлечений есть форма жизни, а жизнь, и именно примитивная, перводанная и наивная, имеет таинственный смысл. Культурный же быт внутренне пуст, само отсутствие в нем грубости свидетельствует об отсутствии в нем жизни и, следовательно, какого бы то ни было скрытого значения, это — Блок говорит о религиозно-философских собраниях 1907 г. — «словесный кафешантан, которому не я один предпочитаю кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожигает порою усталую душу печать

¹ Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1958. Т. 3.

² См.: Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 128; Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Гарту, 1975.

³ Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: Материалы и документы. М., 1974. Вып. 9.

Буйного веселья,
Страстного похмелья.

Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни, и непременно отправится в кафе-шантан...» (5, 212).

О связи поэзии Блока со стихией цыганского романса писалось неоднократно¹. Можно было бы отметить лишь одну особенность обращения Блока к этим упрощенным или вульгаризованным формам художественной жизни. Они, конечно, вливались в тот широкий поток признания городской реальности как поэтического факта, начало которому было положено в русской поэзии XX в. В. Брюсовым и который окончательно завоевал поэтическое гражданство в стихах В. Маяковского и Б. Пастернака. Однако имелся здесь и специфический «блоковский» поворот. Пастернак принимает элементарные формы жизни «без помпы и парада» потому, что они самодельны и не сопряжены ни с каким извне находящимся значением, его «урбанизмы» — свидетельства поэзии, имманентно присущей жизни как таковой. Для Блока «в неестественных условиях городской жизни» именно примитив таит в себе, хоть и искаженные и визгливые, звуки скрипок мировой музыки. Более того, чем униженнее, похмельнее, дальше от утонченности, чем грубее эта сфера, тем она стихийнее и, следовательно, ближе к грядущему воскресению. Связь мысли о воскресении через падение с погружением в стихию городской — именно петербургской — жизни роднит Блока с Достоевским².

Такая позиция влекла за собой эстетическую смелость: Блок избегал стихии пошлости городской низовой культуры, а превращал ее в материал своей поэзии. Однако, смело используя ее, он наделял ее символической природой, одухотворял связью с миром значений. Это позволяло Блоку создавать поэтику, одновременно обращенную по сложности своей семантической системы к избранному и изошренному читателю и вместе с тем адресующуюся к такой широкой массовой аудитории, которая была решительной новостью в истории русской поэзии. Русский читатель представлял в начале XX в. массу, громадную не только с точки зрения пушкинской, но и некрасовской эпохи. То, что читатель этот в эпоху между двумя революциями был в первую очередь читателем стихов, что стихи Блока пользовались ни с чем не сравнимой популярностью, подтверждается многими источниками.

Специфической чертой жизни поэзии в обществе в эти годы были массовые поэтические вечера, выступления поэтов в концертах перед широкой аудиторией. История русской поэзии XIX в. знала лишь чтения в дружеском кругу, литературном салоне или в избранном обществе единомышленников. Узкий круг знал поэта в лицо, отождествлял его стихи с голосом и манерой

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 122; Миц З. Г. Лирика Александра Блока. Тарту, 1973. Вып. 3: Александр Блок и традиция русской демократической литературы XIX века. С. 36—37; Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974. С. 29—32.

² См.: Миц З. Г. Блок и Достоевский // Достоевский и его время. Л., 1971; Соловьев Б. И. Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели. М., 1971.

декламации, для остальных же поэт ассоциировался с листом журнальной публикации и гравюрой, приложенной к собранию стихотворений. Литературный быт XX в. вернул поэзии связь с живым лицом писателя. Интонации Блока, его манера читать стихи были так же известны поколению, как голос Шаляпина. Такая форма бытования поэтического слова была непривычной, тем более что она не ограничивалась исполнением, а влияла, с одной стороны, на структуру стиха, а с другой, на психологию аудитории. Интересна запись в «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецовой: «...Федор Августович [Степун] читал — очень выразительно — Блока.

— Теперь я понимаю тайну их успеха, — сказал И. А. [Бунин]. — Это эстрадные стихи. Я говорю не в бранном смысле, понимаете. Он достиг в этом большого искусства...»¹ Если в оценке Бунина сквозит недоброжелательство, то слова Ахматовой «трагический тенор эпохи» этого оттенка лишены — они фиксируют в поэтическом триптихе одну из реальных сторон поэтики Блока (показательно, что рядом с «вокальной» характеристикой Ахматова поставила другую маску: «...улыбнется презрительно Блок»)².

Поэтические концерты 1900-х гг. раздражают Блока тем, что в них он видит тот же «словесный кафешантан», что и в религиозно-философских собраниях, и хотя он неоднократно в них участвовал, относился к ним в целом отрицательно (см.: «Вечера „искусств“» — 5, 304—308). Отрицательное отношение его было вызвано тем, что в них он видел все тот же «сине-лиловый» туман декаденства: замкнутого в себе писателя на эстраде и замкнутую в своей «стадности» аудиторию. Даже плохие стихи, если они не самодостаточны, а знаки чего-то высшего, объединяют чтеца и слушателя в общей эмоции. Выступающий на эстраде должен быть *посланцем* и должен звать туда, откуда он послан. Такими Блоку кажутся литераторы XIX в. — не только Достоевский, который «с эстрады „жег сердца людей“», но и «Майков со своей сухой и изящной декламацией, Полонский с торжественно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной белой перчатке, Плещеев в серебряных седирах, зовущий „вперед без страха и сомненья“». «Они как бы напоминали о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства» (5, 307). Интересно, что одновременно с этим Блок подчеркивает, что поэт на эстраде не должен быть равнодушен к отзыву аудитории и, следовательно, не может игнорировать ее духовные возможности. Сбросив со счетов буржуазных посетителей «вечеров», Блок выделяет молодежную аудиторию, которую делит на две части (напомним, что статья написана в 1908 г.): первой «подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет скверные стихи с „гражданской“ нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят (эта группа, по моему глубокому убеждению — лучшая часть публики, посещающая вечера нового искусства); другая группа — со стилизованными прическами и с настроениями, но о ней говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу» (5, 305). Исключительно интересно уже то, что

¹ Лит. наследство. Т. 84. Кн. 2. С. 280.

² Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 259.

Блок делает попытку анализа структуры аудитории и на этом анализе строит свою концепцию эстрадного выступления поэта как обоюдного акта. Поэт — посланец и вестник — должен говорить на языке слушателя. Основываясь на своем анализе публики, Блок признает выступления «любого из новых поэтов» вредными. Он приводит лишь единственный, по его мнению, случай слияния чтеца и аудитории, свидетелем которого он был: «...это — когда Н. А. Морозов читал свои стихи — тоже плохие, конечно еще гораздо хуже плещевских. Но, когда он читал их, я слышал, что́ он хотел передать ими слушателям, видел по приему и по лицам аудитории, что ему удалось это, — и готов был сказать (как и теперь готов), что стихи Н. А. Морозова не только можно, а, пожалуй, и нужно читать на литературных вечерах» (5, 308).

В стремлении отделить себя от «интеллигентной публики» столыпинских лет Блок был слишком строг к литературным концертам, составлявшим интересную страницу в совсем еще не изученной *истории поэтической аудитории в России*. Поэтические вечера 1900—1910-х гг., конечно, не были лишены культурных издержек. Однако они стали активной формой поэтического быта этой эпохи и наложили свой отпечаток на историю русской поэзии. Интересно отметить, что обстановка поэтических чтений, являясь порождением культуры XX в. с ее массовостью читательской аудитории, динамизмом развития и тесной связью с общественными настроениями, парадоксально вновь вызвала к жизни ряд архаических черт функционирования текстов в обществе. Мы уже говорили о непосредственном соединении, что вообще характерно для устного общения, поэта и слушателей в пределах одного пространственно-временного континуума, а также о том, что свойственная обстановке устного общения непосредственность включала аудиторию в активную атмосферу поэтического сотворчества, напоминающую фольклорную ситуацию. Возникавшая атмосфера определенными чертами напоминала напряженность сектантских собраний, создавая обстановку эзотерического общения в архаических коллективах. Так, в словотворчестве Хлебникова явно заметны отзвуки глоссололий (ср. высказывание Р. Якобсона: «Хлебников широко использовал русские заговоры»)¹. Символистская поэтика, вводя энигматический текст, воскрешала отношение: «загадывающий загадку — отгадывающий ее». Слушатель должен был напрягаться, стараясь проникнуть в тайный смысл «вещаний». Как средневековый слушатель священного текста, он втягивался в процесс толкования². Поскольку он оказывался в «полном соответствий мире» (5, 426), он привыкал искать в поэтическом тексте значения *во всем*. Так вырабатывалось то повышенное внимание ко всем элементам поэтического слова, та культура максимальной насыщенности значениями, которая легла в основу поэтики XX в. Она перекликалась с широким кругом предшествующих явлений в культуре прошлого. Так же строилось отношение к тексту у изолированной аудитории эпохи барокко, в эзотерических сектах, в магической фольклорной поэзии.

¹ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921. С. 67.

² См.: Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России. М., 1978. С. 27.

Блок был тесно связан с этой атмосферой и, одновременно, в высшей мере ею тяготился. Вырываясь из нее, он стремился окунуться в «простую» культуру города, в городскую массу, в толпу. В 1910-х гг. Блок постоянный посетитель цирка, луна-парка, где он катается на «американских горах», سینема. Белый назвал кинематограф — «демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова»¹. Этот мир неизощренного веселья влек Блока. В кинематографе Блока, в частности, привлекала атмосфера соединения художественной наивности с непосредственностью аудитории, активностью ее реакции. Показательно свидетельство М. А. Бекетовой: «Александр Александрович не любил нарядных кинематографов с роскошными помещениями и чистой публикой <...> любил забираться на Английском проспекте (вблизи своей квартиры), туда, где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и *наивно впечатлительная* (курсив мой. — Ю. Л.) — и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью»².

Город был для Блока и реальностью, противостоящей мнимости литературного существования, и грандиозным символом, и аудиторией, и огромным театром. Как театр он тоже не был единым: маскараду и «балаганчику» столичного центра (город для Блока — всегда Петербург) противопоставлялся народный театр — балаган и романтический театр больших страстей окраин и пригородов. По свидетельству М. А. Бекетовой, Блок не любил блестящий центр столицы — Невский и Морскую, а Е. Иванов вспоминал, что у Блока было влечение к городу «и особенно окраинам его»³. Это влечение было связано с поисками «Петербурга Достоевского». Но именно у Достоевского Блок, вероятно, нашел идеал «народного театра». В «Записках из мертвого дома» Достоевский описывал «представление» самодеятельного театра каторжников. «Всего занимательнее для меня были зрители; тут уж все было нараспашку. Они отдавались своему удовольствию беззаветно. Крики ободрения раздавались все чаще и чаще. Вот один подталкивает товарища и наскоро сообщает ему свои впечатления, даже не заботясь и, пожалуй, не видя, кто стоит подле него; другой, при какой-нибудь смешной сцене, вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывает всех, как бы вызывая всех смеяться, машет рукой и тот час же опять жадно обращается к сцене. Третий просто прищелкивает языком и пальцами и не может смирно устоять на месте; а так как некуда идти, то только переминается с ноги на ногу. К концу пьесы общее веселое настроение дошло до высшей степени. Я ничего не преувеличиваю. Представьте острог, кандалы, неволю, долгие грустные годы впереди, жизнь, однообразную, как водяная капля в хмурый осенний день, — и вдруг всем этим пригнетенным и заключенным позволили на часок развернуться, повеселиться, забыть тяжелый сон, устроить целый театр»⁴.

¹ Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино. Вып. 9. С. 131; Белый А. Арабески: Книга статей. М., 1911. С. 351.

² Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. [Вып. 1]. 1922. С. 261.

³ Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке // Блоковский сборник. [Вып. 1]. С. 365.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 124.

«Забить тяжелый сон» — эти слова являются, вероятно, ключом к неясной записи Блока: «Кинематограф — забвение, искусство — напоминание»¹. Важно отметить, что, окунаясь в жизнь окраинного города, Блок не противопоставляет эмоционально свое «я» чужому «они», находя в своей душе те же влечения.

В мурлыкающем нежно треске
Мигающего cinema —

сливаются и «их» и своя потребность в забвении. «Непоправимость, необходимость. Все „уходы“ (речь идет об уходе Л. Толстого. — Ю. Л.) и героизмы — только закрывание глаз, желание „забыться“ <...> кроме одного пути, на котором глаза открываются и который я *забыл* (и он меня)». Последние слова — перефразировка стихов Некрасова:

Выводи на дорогу тернистую!
Разучился ходить я по ней.
(«Рыцарь на час», 1862)

Окраина была для Блока хранителем традиции народного театра (ср. слова Достоевского об этих традициях: «Искать их надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан») и сценой одновременно. При этом народный театр воспринимался как отчетливо новое явление в фольклоре, порождение городской жизни, и оставался вне поля зрения академической науки эпохи Блока. П. Г. Богатырев писал в 1923 г.: «Русский народный театр, ясно обнаруживающий свои недавние книжные источники, чуждый какой бы то ни было документальности... не мог привлечь внимания исследователей»³. И одновременно это — явление глубоко древнее, вернее, вечное. Таково же было и отношение к Городу, который воспринимался и как реальность, и как символ, и во временном, и в вечном освещении. «Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины, пока существуют на свете флот и проституция; и если смотреть на это как на великое зло — и только, то жизни никогда не поймешь, никогда прямо и честно в ее лицо — всегда полузаплеванное, полупрекрасное — не посмотришь. Мы все отлично, в сущности, знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем „буржуй“ с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть нечто даже очень высокое, чему не грех бы поучить сонных мужа и жену, дожевывающих свою послеобеденную жвачку в партере образцового театра» (6, 279).

Не случайно, когда после революции перед Блоком вопрос о будущем театре встал как практический, он прежде всего подумал о сохранении духа единства сцены и зала там, где такое единство имеется, то есть в народных

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 104.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 119.

³ Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пб., 1923. С. 21.

и периферийных театрах, где «между публикой и сценой существует неразрывная, крепкая связь — та связь, которая есть главный секрет всякого театра» (6, 277). То, как Блок описывает реакцию зрителя на игру актеров в Народном доме — один из самых ранних опытов изучения аудитории, — несет на себе прямое влияние соответствующих страниц «Записок из мертвого дома»¹. Особенно важно для Блока, что происходящее в зрительном зале — лишь часть праздничного гулянья, центр целого пестрого мира. Идея живой органичности этого мира восходит к «Риму» Гоголя и, пройдя через идеи Вяч. Иванова, получит потом завершение в концепциях М. М. Бахтина (ср. также ряд высказываний Горького в 1910-е гг.). «В саду — обыкновенное исполнение в духе Театра миниатюр — „Маленькой Клодины“ (с французского, с пением).

Потом любимый и известный по миниатюрам певец поет „Эй, вы, залетные“; потом карлики, подражая детям, поют не совсем приличные куплеты в китайских костюмах. Это особенно нравится. На открытой сцене — жонглеры. Главная масса глазееющих — конечно, как всегда было, бесплатная, то есть заплатившая только за вход в сад. <...> Со всем этим неразрывно слиты многочисленные легализованные и нелегализованные лотки и прилавки, торговля вразнос шоколадом, семечками, брошюрами, почтовой бумагой, визитными карточками. Это — целый мир, совершенно установившийся; все это не кажется мне плохим, потому что тут есть настоящая жизнь.

С этой жизнью необходимо обращаться крайне бережно, вытравить ее можно одним росчерком пера, и вернуть будет уже не так легко» (6, 277—278). «...Театр, в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых — урвать у жизни свой кусок хлеба, то есть дерзить жизни, не спать в жизни, проходить в ней своим — моральным или антиморальным — путем, такой театр казался мне всегда праздничным, напряженным, сулящим бесчисленные возможности, способным претворять драматургическую воду в театральное вино, что происходило и в Народном Доме» (6, 279).

Поэтика «праздничности» и, что особенно существенно, недоволощенности, создание текста, который еще должен в сознании аудитории «превратиться в вино», и, одновременно, внесение активной толпы в самый текст, выработывалась не одним Блоком. Из близких к нему деятелей можно отметить Белого с его ориентацией на частушку и балаган, «Петрушку» Стравинского, Судейкина, Ларионова, Гончарову в живописи, разнообразные театральные искания. Однако центральным художественным событием в этом ряду представляется поэма Блока «Двенадцать». О «Двенадцати» написано много, и основной смысл поэмы, ее место в творческой эволюции поэта, как кажется, определены. Однако избранный нами аспект позволяет увидеть в поэме некоторые особые повороты, до сих пор еще недостаточно освещенные.

В «Двенадцати» перед нами — целый парад народной праздничной театральности. Прежде всего, поэма несет на себе отпечаток святочного карнавала. Как отмечал Б. М. Гаспаров, «первое (и последнее) заседание Учредительного собрания состоялось 5 января (старого стиля); непосред-

¹ Внимание Блока к этим страницам открывает новый аспект темы «Блок и Достоевский», см. примеч. 2 на с. 659.

венно перед этим город был переполнен соответствующими плакатами. Таким образом, действие происходит около этой даты (может быть, в течение нескольких дней) — то есть *в дни святок*. Это обстоятельство, во-первых, более конкретно объясняет роль темы Христа в поэме, а во-вторых, накладывает на все происходящее в поэме отпечаток *святочного карнавала*: приход ряженных с интермедиями музыкально-драматического характера на популярные мотивы и с широким привлечением примет злобы дня (нередко в парадоксальном сопоставлении), кукольный балаган, раек с прибаутками-зазываниями расшника, характерное сочетание сакральных и кощунственных элементов и, наконец, заключительное общее шествие, — все это полифонически переплетается, создавая сложную и в то же время сотканную из примитива карнавальную структуру¹. Рядом со святочно-карнавальным шествием в поэме отчетливо дают себя знать черты народного театра. Это, прежде всего, кукольный балаган. В предисловии к книге П. Г. Богатырева, подписанном: «Опояз» (автором, видимо, был Ю. Н. Тынянов), указывалось: «Старый театр, для которого слово было не материалом художественного построения, а способом выявления психологии, оставил после себя недоверие к словам.

В работах Мейерхольда, Таирова, Миклашевского, Сергея Радлова, в статьях совсем молодого драматурга „Серапиона“ — Льва Лунца мы видим одно и то же: пренебрежение к слову. Театр движения, театр-зрелище, сюжетный театр, наконец, отрицает возможность театра слова. Нам это кажется тяжелой ошибкой. Особенно велика эта ошибка в том случае, если новый театр хочет быть театром народным. <...> Народный театр — театр слова, как такового².

Характеристика эта применима к построению «Двенадцати»: композиция поэмы в значительной мере строится как ряд сцен, организованных по законам кукольного театра. Пародийная кукольность раскрывается, в частности, в параллелизме сюжетных сцен из «Двенадцати» и «Балаганчика». Однако особенно существенны параллели с западнорусским и украинским вертепным театром. Вертеп двухэтажен. На нижнем этаже его разыгрываются фарсовые представления с участием Ирода, черта, «немца» (ср.: «буржуй»), пса и носителя героического начала Петрушки (ср.: «Петруха») — в украинском варианте Запорожца, — которому придаются черты веселого разбойника. На верхнем этаже в то же время разыгрывается мистерия поклонения младенцу Иисусу. При этом следует подчеркнуть, что вертепное действие — часть карнавального шествия колядования, которое составляют изображающие святых церковнослужители (впереди идет мальчик со звездой) и карнавальная толпа, соединяющая церковное пение с колядками, циническими шутками, игровыми «разбойничьими» угрозами ограбить и убить скупых хозяев. Черты украинского обряда были Блоку знакомы по исследованиям П. О. Морозова, от которых он был «в восхищении»³. Знакомством с этими источниками, а также, что вполне вероятно, со «Старинным театром в Европе» А. Н. Веселовского

¹ Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту. 1975. С. 54.

² Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. С. 7—8.

³ Блок А. А. Записные книжки. С. 449.

объясняются некоторые западнорусские элементы шествия в «Двенадцати» (например, отсутствующая в великорусском фольклоре деталь — белый венчик из роз)¹. Двухэтажность вертепа соответствует мысли, высказанной Блоком в письме Мейерхольду еще в 1906 г. в связи с постановкой «Балаганчика»: «...всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине... здесь-то и должен „пробить час мистерии“: материя одурочена, обессилена и покорена... в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна» (8, 169—170). Мистериальный и одновременно карнавальнo-антимистериальный характер вертепного зрелища ясно показала О. М. Фрейденберг: «Мне не приходилось читать работы, которая сближала бы театр и церковь архитектурно и показала бы их тождество чисто вещественное. Вертеп впервые раскрывает передо мной эту простую, совершенно осязаемую, наглядность. В самом деле, ведь перед нами храмовый ящик — явление церковной археологии». Вертеп архитектурно повторяет формы и церкви, и скинии: «наш раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковки, церковного домика-ящика» составляет часть архаического обряда появления бога из царства мертвых — умирания старого и рождения нового мира. В работе О. М. Фрейденберг содержится еще одно исключительно важное сближение: «Загадочное (двухэтажное. — Ю. Л.) устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж — для героев, верхний — для богов), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах „народного“, кукольного театра»².

Не менее очевидна связь композиции первой песни «Двенадцати» с райком. Зачины: «А это кто?», «А вои и долгополый...», «Вон барыня...» воспроизводят прибауточные зачины раёшного деда: «А это, извольте смотреть-рассматривать». Ср., например, текст по, вероятно, известному Блоку сборнику Ровинского:

А вот, извольте видеть, господа,
Андерманир штук — хороший вид,
Город Кострома горит;
Вон у забора мужик стоит — с...т;
Квартальный его за ворот хватает, —
Говорит, что поджигает,
А тот кричит, что заливает.
А вот андерманир штук — другой вид,
Петр Первый стоит.
Государь был славный,

¹ См. также: 8, 519—520. Восторженное письмо по поводу первого тома «Истории драматической литературы и театра» П. О. Морозова относится к середине февраля 1919 г., однако Блок в нем пишет, что в «эти дни все возвращается» к этой книге, что указывает на более раннее знакомство с ней. Ср.: *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе. М., 1870. См. также: *Морозов П.* Народная драма // История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М., 1914. Т. 1.

² *Фрейденберг О. М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 41—43.

Да притом же и православный;
На болоте выстроил столицу...¹

О том, что весь этот пестрый парад имел для Блока осознанно карнавальным, праздничным, святочно-маскарадным характер, свидетельствует одна деталь: появляется «старушка-курица», которой предстоит комическая карнавальная гибель: «Большевики загонят в гроб». Летом 1919 г., обрабатывая «Рванный плащ» Сема Бенелли, Блок вставил в пьесу собственную песенку о карнавальном гробе курицы:

Карнавал, вертлявый бес,
В брюхо курице залез.
Курица в страхе
Жалуется папе!

Папа взял сухой сучок,
Покропил водой стручок,
Курица, проглоти,
Карнавала отпусти!

Сдуру курица взяла,
Проглотила — померла...
Карнавал прозевал,
Вместе с нею подыхал... (З, 412)

Карнавально-святочное шествие масок и ряженных объясняет и, на низшем семантическом уровне, появление фигуры Христа: «Несение впереди шествия коляды вертепа фигуры младенца Христа было распространенным обычаем, в особенности в западных областях. В связи с этим сама процессия осмысливается как свита Христа — „божьи ангелы“ или апостолы: „...а ті йангелі все колідники. Ой ми тут прийшли тай Христа найшли“». «Господиня (т. е. хозяйка. — Б. Г., Ю. Л.) столи стелила — гостей сі сподівала — святого Павла, святого Петра, любого гостя Ісуса Христа»². Б. М. Гаспаров отметил, что в наиболее двусмысленном месте поэмы — разговоре проститутки — вдруг необъяснимым образом прорываются кукольно-детские интонации: «Двусмысленная реплика проститутки (может быть, куклы балагана?) в гл. 1: „Пойдем спать“ — парадоксальным образом вызывает в памяти сакраментальную формулу детского быта»³. Ключ к этому — в словах из рецензии Блока на репертуар коммунальных театров: в народном зрелище среди других

¹ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Спб., 1881. Кн. 5. С. 231. Примеч. 187. После упоминания Петра I следует совершенно нецензурный текст, замененный в издании Ровинского точками. Место это могло привлечь Блока как народная оценка «державного основателя» («Возмездие»).

² Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». С. 57 (цит. по кн.: Свенцицкий И. Різдво Христове в поході віків. Львів, 1933. С. 112, 116).

³ Там же. С. 58.

номеров присутствуют и карлики, которые, «подражая детям, поют не совсем приличные куплеты» (6, 277). Блок считал, что без этого не будет современного народного зрелища, и считал, что убирать номера «с легким налетом сальности» «решительно не надо» (6, 278).

Если добавить, что в текст введены и элементы массовой уличной живописи (политические плакаты, «Не слышно шуму городского» — популярный, много раз переиздававшийся лубок, который можно было купить тут же на ярмарке, где-нибудь рядом с балаганами и кукольными театрами), то перед нами в вводной части весь ассортимент балаганной театральности и массового городского искусства, создающего тот «театр слова», который характерен для народной сцены.

Однако Блок не разделял опоязовского мнения о бессюжетности народного зрелища, поскольку наблюдал интерес массовой аудитории и к жестокой мелодраме, и к наивно-сюжетному кинематографу. Вслед за карнавальным вступлением (1-я глава) идет напряженно-сюжетное и мелодраматическое действие. К нему явно приложимы два сюжетных кода: оперный и кинематографический. Существует явная параллель между сюжетным развитием «Кармен» (кстати, также начинающейся массовой сценой карнавально-ярмарочного типа) и судьбами Петрухи — Катьки — Ваньки. Еще более очевидна связь с немым кинематографом 1910-х гг.

В кино Блоку претила «обывательщина и пошлость „великосветских“ и т. п. сюжетов» (8, 515). Однако Блока привлекало здесь то, что многих от кинематографа отталкивало: то, что кинематограф еще не стал «высоким» искусством, не отделился от зрелищной стихии народного балагана. Сильные страсти, примитивные характеры, зрелищность, непосредственность восприятия неискушенным зрителем — все это воспринималось Блоком не как недостатки, не как то, от чего следует избавляться, а, напротив, как свойства, которые должно переносить на другие сферы искусства. Сюжетное построение (смена картин) и структура характеров в треугольнике «Ванька — Катька — Петруха» несут следы непосредственного воздействия поэтики немого кино 1910-х гг.

Особенно интересно в этом отношении сопоставление поэмы с той частью репертуара кинематографа, которая связывала экран с песенной традицией, представлявшей преломление народной лирики сквозь призму городской культуры XX в. В 1908 г. по сценарию В. Гончарова (режиссеры и операторы: В. Ромашков, А. Дранков, Н. Козловской) был снят фильм «Понизовая воляница (Стенька Разин и княжна)». С 1909 по 1916 г. были поставлены три (!) фильма на сюжет «Ваньки-ключника»: «Ухарь-купец» (1909), «Коробейники» (1910), «Песнь каторжанина («Бывали дни веселые...»))» (1910), «По старой Калужской дороге» (1911), «Последний нынешний денечек» (1911). В том же русле был и ряд постановок Я. Протазанова («Вниз по матушке по Волге», «Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей» и другие).

Кинематографичность ощущается в динамике смены эпизодов.

Контрастность упрощенного психологизма, сливаясь с черно-белой техникой киноизображения, создавала образ кинематографа как контрастного «черно-белого» искусства. В этом отношении черно-белая цветовая (световая) гамма «Двенадцати» связывает мистику цветового символизма с реальностью

массового искусства. Появление красного («кровавого») флага в конце, как и в «Броненосце „Потемкине“», где в финале поднимался вручную окрашенный красный флаг, лишь подчеркивает эту специфику, превращая ее в художественно осознанный факт.

Возможно, что именно концовка «Двенадцати» подсказала С. Эйзенштейну его решение.

Итак, вся художественная система «Двенадцати» пропущена через призму народного «низового» искусства, что резко усиливает для литературно искусственного читателя ощущение «игровых» элементов в тексте. Однако в такой же мере, в какой ошибочно не видеть поэтической «игры» в поэме, не следует абсолютизировать ее значение. Необходимо остановиться на одном парадоксе. Поэма «Двенадцать» пронизана искусно сплетенной «чужой речью»: уличные выкрики, язык «барынь», «старушки», «проституток», «поэта», речи красногвардейцев — все это, переведенное на язык различных жанров массового искусства, создает текст большой сложности. Однако Блок был исключительно далек от цели литературной стилизации. Его интересовало прямо противоположное: вырваться не только за пределы «сложности» и стилизации, но и вообще за пределы литературы. Массовая городская культура влекла еще и тем, что она воспринималась как не-литература, вызывала жизненные, а не эстетические реакции. Так, Блок ценил «Дракулу-вампира» за то, что, читая его, испытывал нелитературный страх. Уличное зрелище сродни уличному происшествию. Блок посвятил целый цикл «Вольные мысли» «происшествиям»: смерти на ипподроме, утонувшему рабочему. Его влекли состязания борцов, изображение его приковывали авиакатастрофы. Это тот элемент народной эстетики, который питает широкий круг переживаний — от восприятия кинохроники до боя быков (следует отметить, что зритель 1910—1920-х гг. гораздо острее переживал в кино чувство подлинности). Блок зафиксировал в записной книжке: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: „Мужчины всегда дерутся“»¹. Женщина смотрела на экран, как на уличную драку (кстати, смотреть драки любил Пушкин). Здесь привлекала подлинность переживаний: настоящий, а не эстетический страх, настоящая любовь, подлинная кровь и смерть. Путь через примитив вел не к стилизации, а к подлинности.

Данте в «Пире» обосновал иерархии восхождения к скрытым значениям текста: буквальный смысл — аллегорический — моральный — анагогический². Он подчеркнул, что без низшей ступени — буквального смысла — невозможно постижение тайн анагогических значений. Мир Блока во многом близок к миру Данте: низшая ступень его связана с высшей, балаган и мистерия таинственно сплетены между собой. Пути к новому художественному слову Блок искал в разрушении канонов и обращении к таким эстетическим фактам, которые традиционно исключались из сферы искусства. Это был тот же путь, по которому, отправляясь от разных концепций, шло большинство крупных художников XX в.

1981

¹ Блок А. А. Записные книжки. С. 103.

² Данте А. Малые произведения. М., 1968. С. 135—136.

О глубинных элементах художественного замысла

(К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке)

1. В воспоминаниях Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (Матери Марии) о Блоке имеется рассказ о непонятном детском художественном замысле поэта: «Он [А. Блок] рассказывал, как обдумывал в детстве пьесу. Герой должен был покончить с собой. И он никак не мог остановиться на способе самоубийства. Наконец решил: герой садится на лампу и сгорает»¹. Контекст мемуаров убедительно свидетельствует, что не только для Кузьминой-Караваевой, но и для самого Блока в момент его рассказа замысел был уже непонятен и воспринимался как курьезный. Попытаемся его дешифровать.

1.1. Сам Блок считал, что «сочинять <...> стал чуть не с пяти лет» (Автобиография)². Тетка его, М. А. Бекетова, уточняла: «С семи лет <...> Саша начал увлекаться писанием. Он сочинял коротенькие рассказы, стихи, ребусы»³. Поскольку замысел пьесы достаточно сложен, чтобы относить его к этим первым опытам⁴, то его можно, с большой долей вероятности, отнести к 1888 или 1889 г.

1.2. 24 октября 1887 г. произошло событие, которое, возможно, проливает некоторый свет на «странный» замысел Блока: в камере «старой

¹ *Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Встречи с Блоком / Вступ. ст. Д. Е. Максимова, примеч. З. Г. Миц // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 269.

² *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 13. Далее ссылки на это издание — в тексте с указанием тома и страницы.

³ *Бекетова М. А.* Александр Блок и его мать. Л., 1926. С. 30.

⁴ Ср.: *Рукописные журналы Блока-ребенка* / Публ. З. Г. Миц // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. 2.

тюрьмы» Шлиссельбургской крепости «облил себя керосином из большой лампы, которую ставили для освещения, и сгорел»¹ народоволец Михаил Федорович Грачевский. Первое печатное известие об обстоятельствах гибели Грачевского появилось в зарубежной печати («Летучие листки Фонда вольной русской прессы») лишь в 1897 г. Однако слухи о шлиссельбургской трагедии распространились быстро и широко вскоре после события. «Самосожжение Грачевского произвело огромное впечатление во всем революционном мире, но долгое время о нем циркулировали только глухие слухи»².

1.3. Замысел Блока не был сознательной реакцией взрослого человека. Это было то неосознанное и смутное, но глубокое впечатление, которое возникает в душе ребенка, случайно слышащего не предназначенные для его ушей героические и трагические рассказы взрослых. Б. М. Эйхенбаум в глубоком и изящном очерке «Легенда о зеленой палочке», посвященном преломлению в сознании Л. Н. Толстого и его братьев «взрослых» разговоров, с убедительностью раскрывшем в их детской игре отзвуки декабристских идеалов, писал: «Некоторые впечатления детства обладают такой силой, что следы от них сохраняются в памяти до конца жизни. По этим следам, как по остаткам древних надписей, можно восстановить факты, имеющие историческое значение»³. Далее Б. М. Эйхенбаум с исключительной проницательностью по детскому рассказу брата Толстого о «зеленой палочке и муравейных братьях» не только дешифровал содержание бесед в доме родителей писателя, но и раскрыл на примере сна Николиньки Болконского в конце «Войны и мира» механизм превращения разговоров взрослых в сон ребенка.

2. Гибель М. Ф. Грачевского вызвала напряженный интерес в русском обществе. Для реконструкции устных — не дошедших до нас — откликов интересна оценка В. Н. Фигнер, писавшей: «Из всех крупных народовольцев к Грачевскому <...> более всего приложимо название „фанатик“»⁴. «И не напоминает ли он суровые образы наших раскольников, в огне костров искавших выхода из жизни»⁵.

2.1. Документальные данные о Грачевском столь ограничены, что исключают возможность однозначного психологического объяснения его трагического поступка. Среди других соображений, как связанных с условиями заключения, так и вытекающих из психологического склада его личности, обращает на себя внимание частая встречаемость в немногочисленных сохранившихся документах

¹ Фигнер В. Шлиссельбургские узники // Полн. собр. соч.: В 7 т. 2-е изд. М., 1932. Т. 4. С. 78.

² Колосов Е. Е. Государева тюрьма Шлиссельбург, по официальным данным / Предисл. Н. А. Морозова. 2-е изд. 1930. С. 315. Разговоры о подвиге Грачевского — еще одно свидетельство связи атмосферы «бекетовского дома» с пронародническими симпатиями демократически настроенной петербургской интеллигенции 1830-х гг. См.: Минц З. Г. Александр Блок и традиции русской демократической литературы XIX в. // Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Тарту, 1973. Вып. 3.

³ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 431.

⁴ Фигнер В. Шлиссельбургские узники // Полн. собр. соч. Т. 4. С. 59.

⁵ Там же. С. 61.

метафоры огня: «Я горел желанием принести пользу крестьянам» (из показания на суде 1883 г.); «Друзья! Вас пламенно люблю всех...» (из предсмертного стихотворения, написанного в камере Шлиссельбурга)¹ и пр.

3. Блок сам не помнил побудительных причин, обусловивших появление его замысла. Означает ли это, что впечатления от разговоров, которые он услышал в восьми-девятилетнем возрасте и которыми, видимо, был потрясен, прошли бесследно и не оставили в его художественном сознании никаких следов, кроме забытого детского замысла пьесы? Посмотрим, как Л. Толстой показывает трансформацию в сознании Николиньки Болконского во многом непонятного ему разговора взрослых. Перед нами цепь из трех звеньев: прежде всего, некоторая реальная ситуация, затем непонятные разговоры взрослых, которые трансформируются в соответствующие элементы из алфавита детского мышления (перевод Пьера в образ из иллюстраций к книжке Плутарха); однако возникающий таким путем образ, содержащий в себе сплав черт и из исходного текста, и из его «перевода», подразумевает некоторый набор возможных для него в данном контексте предикатов, то есть потенциальные возможности сюжетов. Развертывание такого текста-образа в сюжет и составляет повествовательную ткань сна. При этом первая и третья стадии представляют собой выявление и развернутые тексты, а вторая — скрытое и наиболее интимное — часто неосознанное звено, в которое свертывается первый и из которого развертывается третий текст. Так устанавливается соотношение между сценой в кабинете Николая Ростова и сном Николиньки, пронизанным белыми косыми линиями и ощущением полета.

3.1. Механизм, столь пронизательно показанный в данном случае Л. Толстым, во многом совпадает с трансформацией неосознанных впечатлений в творческие импульсы повествовательного типа. В особенности это относится к детским впечатлениям: забываясь, они оставляют в сознании писателя глубинные свернутые тексты, которые, вступая во взаимодействие с контекстами более позднего сознания, могут подвергаться весьма сложным развертываниям².

3.2. Разговоры о смерти Грачевского вылились в сознании Блока-ребенка в образ человека, убивающего себя, садясь на лампу, что скоро сделалось самому Блоку и странным, и смешным. Но можно ли считать случайным, с одной стороны, то, что в дальнейшем творчестве Блока образы огня и борьбы оказались слитыми, а с другой — что в определенный момент его эволюции понятия «русский революционер» и «старобрядец-самосожженец» оказались синонимами, а «огненная смерть» стала символом революции?

3.3. Образы группы «огонь» («огонь», «пламя», «гореть», «костер», «пожар» и др.), игравшие в творчестве Блока важную роль, не раз меняли значение. Первоначально («Ante lucem») оно было четко фиксированным и связанным с широкой традицией лирики, уже обратившей в шаблон мета-

¹ Фигнер В. Шлиссельбургские узники // Полн. собр. соч. С. 62, 59 (курсив наш. — З. М., Ю. Л.).

² См. ряд весьма интересных статей на эту и близкие темы в польском сб.: Teksty. 1973. № 2 (8).

форические образы «огней зари» и «сердечного огня», «огня страстей»; соединение неметафорического словоупотребления с эсхатологическими описаниями. Начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» эти образы деавтоматизируются превращением их в символы со сложной игрой прямого и переносного, словарного и окказионального значения. Одновременно расширяется и их семантика: кроме прежних значений еще и «огонь» — электрический свет, символ «инфернальности» современного города (циклы «Распутья», «Город»); «огонь», «костер» и «пожар страстей» как характеристика людей из народа («Мне снились веселые думы...», «Прискакала дикой степью...»); «огонь» — символ революции («Пожар», статья «Михаил Александрович Бакунин» и др., вплоть до «мирового пожара» в «Двенадцати»).

3.3.1. На фоне этой общей эволюции возникают и локальные упорядоченности — тексты, где образы группы «огонь» связываются с более узким и определенным кругом значений. Таков ряд произведений, созданных в годы вызревания идей «народа и интеллигенции» (1906—1909). В стихотворении «Угар» (1906) «дьявольская Судьба» символизируется сценой сожжения ребенка на костре. При этом:

а) сожжение здесь — тяжкий, но добровольный шаг («На костер идти пора» — 2, 212¹);

б) герой — «ребенок» (ср.: «Будьте как дети») и, одновременно, «царь»; на него возлагают «венки багряный / Из удушливых углей». Герой отчетливо сближен с Христом, а сожжение — с распятием.

Образы «костра» и «креста» (ср. эвфонический повтор: кстр — крст) сближаются во многих произведениях этих лет:

И был *костер* в полночи
.....
И змеи окрутили
Мой ум и дух высокий
Распяли на кресте (2, 136);

И взвился *костер* высокий
Над *распятым на кресте* (2, 252).

Связь образов «огня» и «костра» с мотивом добровольной, жертвенной гибели раскрывается и как связь их с темой гибели революционера:

Только в памяти веселой
Где-то *вспыхнула свеча*.
И прошли, стопой тяжелой
Тело теплое топча (2, 59) —

а затем — как *самосожжение* старообрядцев («Песня Судьбы», «Задебренные снегом кручи...»). При этом признаки жертвенности и пассивности не совпадают, а противопоставляются: песни самосожженцев несут «*весть о сжигающем Христе*» (3, 248; ср. в публицистике Блока мысль о родстве жертвенного

¹ Здесь и далее в текстах А. Блока курсив наш. — З. М., Ю. Л.

и бунтарского лика народа). Костер самосожженца становится для Блока одновременно символом и национальной формой бунта, и национальной формой распятия (народным вариантом христианской этики), а образ человека, сжигающего самого себя, синтезирует бунтаря и Христа. Позднее (конец 1900-х — 1910-е гг.) эта мысль трансформируется в утверждение права человека на сожжение себя в «пожаре жизни», в осмысление такой гибели как мести, протеста. А поскольку в лирике зрелого Блока значения символов раскрываются не только в ближайшем контексте (часть текста, текст), но и в контекстах значительно более широких (цикл, том, в пределе — все творчество), постольку и каждое конкретное упоминание «огней», «пожаров» и т. п. потенциально заключает в себе и все отмеченные выше значения.

3.4. Эволюция значений блоковских символов чаще всего будет историей роста их «полигенетичности»¹, увеличения связей с разнообразными жизненными и культурными впечатлениями². Поэтому вполне реально предположить, что неосознанные впечатления детства (возможно, обновленные позднее, в период изучения истории русского революционного движения)³ наложили отпечаток на ту сложную смысловую «связь», в которую включены образы группы «огонь» в позднем творчестве Блока.

4. Как же соотносятся эти идеи и образы, представляющие результат сознательной и целенаправленной работы мысли поэта, с забытым впечатлением детства? Целостные тексты, организованные и выраженные на всех уровнях, при частичном забывании остаются в памяти в виде своеобразных «осколков», из которых, однако, при припоминании может быть снова восстановлен целостный текст. Если в качестве такого «осколка», выполняющего роль свернутой программы текста, выступает элемент высокого уровня, в памяти остается логически построенная мысль или часть ее. В этом случае восстановление целостного текста выступает как сознательный акт. Если же в памяти застревает «осколок» низших уровней — слово, конкретизированное до звукового образа, зрительный образ конкретного предмета, выступающий как вырванный из контекста знак, — то реконструкция забытого текста протекает как неосознанный и неожиданный для самого субъекта процесс.

4.1. Если элементы первого рода активно участвуют в развитии глубинных структур сознания, то вторые, как своеобразные споры, скрыты в неосознанном механизме памяти. Однако, когда внутреннее развитие дает им импульс к пробуждению, они приобретают характер текстообразующих программ, создавая из новых материалов новые тексты, неосознанные для

¹ Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л., 1964. С. 78.

² См.: Мицз З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 308.

³ Изучение было предпринято в связи с работой над поэмой «Возмездие» (ср. в особенности «Материалы к поэме», опубликованные В. Н. Орловым в 3-м томе Собрания сочинений Блока). Во второй половине 1900-х гг. Блок знакомится с поэтом-шлессельбуржцем Н. А. Морозовым (см.: 5, 309; 7, 259 — 260; 8, 501). В этих условиях следует учитывать и возможность прямого знакомства Блока с историей гибели Грачевского. Однако связь образа «огня» с темой героической жертвы наметилась ранее того времени, к которому относятся указанные факты.

самого субъекта мысли, воспроизводящие структуру тех давно забытых первоисточников, «осколками» которых они являются. Именно такую роль, можно полагать, для Блока, напряженно ищущего в 1910-е гг. синтеза революции и народности, национальных форм протеста, сыграл дремлющий в его памяти, бессознательный образ бунтаря-самосожженца, «садящегося на лампу».

5. Собеседница Блока была далека от трагического восприятия его рассказа и отнеслась к нему как к курьезу. Ни тогда, когда она его слушала, ни позже, когда много лет спустя писала свои воспоминания о Блоке, она не могла знать своей будущей судьбы — добровольного самосожжения в фашистской печи ради спасения другой узницы концлагеря, «жизни своей за други своя».

1974

В точке поворота

1. *Подлинное* понимание культурного значения эпохи Блока (шире — начала XX в.) вряд ли возможно в той относительно короткой перспективе, которая обычно в этой связи привлекается. Границы *подлинного* исторического периода, необходимого для понимания событий, пролегают значительно шире. Если один его край обозначить Пушкиным¹, а другой — переживаемым нами временем, то имя Блока окажется расположенным прямо в середине этого периода. Эта хронологическая позиция глубоко символична, и из нее вытекает императивная необходимость взглянуть на Блока с позиции этих двух перспектив. Одновременно это вынуждает нас обдумать еще раз наши представления как о пути, который вел к Блоку, так и о дороге, уведившей от него. Чем ближе мы приближаемся к современности, тем нам труднее удержаться от эмоциональных оценок. Там, где, глядя в прошедшее, мы склонны видеть исторические закономерности, наблюдая современность, мы говорим об ошибках и злонамеренности. Преодоление этой двойственности обычно находят на пути перенесения в современность «исторического взгляда», а под ним обычно понимают фаталистическое утверждение неизбежности происходящего, якобы однозначно предуказанного законами истории.

2. Возможна попытка поисков пути не в перенесении на современность мнимого фатализма истории, а в перенесении на историю многонаправленности живого процесса. Это был бы взгляд на реальную историю как на одну из возможных дорог.

При этом если отказаться от неизбежно вытекающей из противоположной позиции и блестяще проиллюстрированной Гегелем убежденности в том, что история завершается в момент ее описания, то нам придется говорить не о потерянных дорогах, а о путях, пока еще нереализованных.

¹ Если бы мы занимались историей государственности, а не литературы (культуры), то эту границу пришлось бы расширить до Петровской эпохи.

Здесь автор может указать лишь на один пример попытки внести в историю экспериментальное мышление этого типа. Мы имеем в виду блестящий доклад А. В. Исаченко на Варшавском съезде славистов 1973 г.¹ Научная дерзость предлагаемого автором мысленного эксперимента не может заслонить методологической ценности его опыта. «Совершенно очевидно, что история не пишется в кондиционале. Однако и утверждение, будто то, что случилось на самом деле, „должно было“ случиться именно так, следует признать неубедительным. Легко стать пророком задним числом. История всегда держит наготове несколько вариантов. И нет оснований считать то, что фактически произошло, во что бы то ни стало проявлением „прогрессивного хода истории“».

Все развитие России сложилось бы совершенно иначе, если бы в конце XV в. Новгород, а не Москва, оказался руководящей, главенствующей силой объединяемой страны².

3. С предложенной выше точки зрения историческое движение можно рассматривать как процесс потери неиспользованных путей и одновременно столь же неотвратимый процесс постоянного зарождения числа альтернативных дорог. Историкам литературы, определяющим место Пушкина в художественном развитии России, свойственно видеть в нем «предшественника» (по выбору исследователя: Гоголя, Лермонтова, натуральной школы, Достоевского или Толстого). Тогда пуля Дантеса неизбежно оказывается закономерным историческим фактом. Между тем здесь уместно вспомнить слова, которые произносит пережившая сибирскую ссылку декабристка своему мужу в неоконченном романе Толстого. По ее мнению, она может предсказать, какие поступки совершит в будущем их сын. «Но ты, — говорит она мужу, — еще можешь удивить меня». Пушкин еще мог бы удивить нас, открыв исторический путь, быть может навсегда для нас потерянный. И тогда известное нам в его наследии осветилось бы совершенно новым, неожиданным светом.

Но потеря определенных путей неизбежно компенсируется нахождением новых и непредсказуемых. Это отчасти восполняется обилием незавершенных, как бы кончающихся многоточиями, произведений. «Мертвые души» и «Братья Карамазовы» — наиболее яркие тому примеры.

4. Неисчерпаемость путей дополняется возникновением в определенные эпохи чувства исчерпанности культуры. Это эпохи резких переломов. Эпоха Блока была отмечена именно чувством неисчерпанности путей и неизбежности скачка в непредсказуемость, момента, о котором Валерий Брюсов писал: «Мы брошены в невероятность». Именно так переживалась революционная эпоха и Блоком, и Белым. Само понятие свободы отождествлялось с непредсказуемостью. С этим, в частности, связан рост значения искусства в этот период. Философия фактически приобретает характер поэзии в прозе. Вторжение искусства в наследственные территории науки, с одной стороны, и религии, с другой, демонстрируется, например, идеями

¹ Исаченко А. В. Если бы в 1478 году Новгород поразил Москву: Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка // VII Międzynarodowy kongres slawistów. Warszawa, 1973. С. 85—86.

² Там же. С. 85.

Федорова и Циолковского, с их широким проникновением в, казалось бы, противоположные сферы культуры.

5. Следующий виток культурного развития отмечен восстановлением некоторых фундаментальных положений допетровской культуры: идеи «Москвы — нового Рима» с представлением о вселенском значении и неизбежной замкнутости ради сохранения идейной чистоты, претензии на всемирность в сочетании с антиевропеизмом и, что самое существенное, представлением о том, что конечная истина уже найдена, и, следовательно, искусству отводится область не поиска, а пропаганды. Соответственно, догматическая теория занимает место выше искусства. Однако культура никогда не бывает одноликой: отождествление ее идеалов с ее же собственной реальностью всегда порождает ошибки. Путь русской культуры после Блока не был однолинейным и не представлял собой простой реализации заданных тем. Даже если не останавливаться на эпохе Отечественной войны 1941—1945 гг., когда изоляционистский курс государственной политики вынужден был потесниться, уступив определенное место антифашистскому единству, неизбежно связанному с необходимостью приоткрыть окно в Европу (обстоятельство, чрезвычайно тревожившее Сталина и Жданова и ставшее лейтмотивом выступлений последнего в первые послевоенные годы), новая «петровская» (европейская) ориентация стучалась в двери. Попытки унификации в науке (борьба с генетикой и генетиками, попытки внесения ясности в лингвистику) лишь демонстрировали непропорциональность ничтожных результатов пускаемым в ход колоссальным усилиям. А история отечественной семиотики уже ясно продемонстрировала, что борцы за полную ясность в науке вынуждены занимать оборонительные позиции.

6. Этапы культуры неизбежно многоплановы. Культура, полностью подчиненная какому-либо единственному типу организации, не могла бы существовать. Она была бы нежизнеспособной. Иное дело — самописание культуры. Говорящая на многих языках культура неизбежно выделяет какие-то из них как доминирующие. В своем самосознании она объявляет определенные свои аспекты «неправильными», «случайными» и, следовательно, несуществующими. Самописание всегда значительно более организовано, чем описываемая структура, и представляет ее идеализированное отражение. Но самописание — не фикция, а также историческая реальность. Представления романтиков о романтизме, их теоретические сочинения на эту тему настолько плотно сливаются с художественными произведениями романтической эпохи, что исследователи, как правило, не выделяют в этом два разных уровня исследования. С такой оговоркой мы можем рассматривать этапы культуры как некоторое единство.

С этой точки зрения мы можем отметить черты сходства между допетровской эпохой и искусством после Октябрьской революции¹. В обоих случаях

¹ Здесь мы в обоих случаях говорим об официальной культуре, о том, что она сама признает правильным и авторитетным, т. е. для средневековой литературы это будет сочинение, получившее церковное признание, для XX в. — Д. Фурманов и А. Фадеев, а не О. Мандельштам и М. Цветаева. Последние с этой точки зрения «как бы не существуют», что зримо отражается в учебниках и вузовских программах тех лет. Признание чего-либо «существующим» или «несуществующим» всегда есть оценка отношения факта к системе.

речь идет не об оценке тех или иных произведений как «хороших» или «плохих». Историк не может забывать, что его собственная оценка (или оценка его современников, естественно им принимаемая) также релятивна и, вероятно, не будет совпадать с оценками исследователей в отдаленном будущем.

Таким образом, речь идет не об определении «качества», а о структурной характеристике. Сопоставляемые нами эпохи рождаются тем, что эстетическая природа текста мыслится как средство, а не как цель. В свое время Белинский иронизировал над тем, как поэт XVII в. определял сущность искусства:

Так врач болящего младенца ко устам
Несет фиал, сладьми упитан по краям,
Несчастный ослеплен, пьет сладкое целенье,
Обман дарует жизнь, дарует излечение.

В этом случае искусству приписывается служебная роль пропагандиста истины, заложенной вне его пределов. Носителем же истины объявляется философия, идеология, теология, решения авторитетных органов — соборов или съездов. Причем, хотя истина эта неизменно порождает споры и расколы, предполагается, что она едина и бесспорна, а все расхождения — результат наличия ортодоксов и еретиков.

Культура XIX в. исходила из представления об истине как о точке, к которой человек стремится и которая ему исходно не дана. Весь смысл искусства — в движении к истине. Поэтому однозначное истолкование догмата — идеал, однозначное истолкование «Евгения Онегина» — его разрушение. Художественное произведение — машина выработки истины еще не данной, а не педагогическое распространение истин, заранее хранящихся у посвященных. Догматические эпохи сближают функцию искусства с техникой, художественные — с поиском ученого. В этом — высокий смысл многократно осмеиваемых как проповедь безыдейности слов Гете о бесцельности искусства: «Ich singe, wie ein Vogel singt»¹. Вспомним, что Пушкин, называя ересью требования Рылеева, чтобы искусство имело цель (Пушкин иронически писал: «Рылеев целит, а все невпопад» — XIII, 167), предлагал бороться с ней пением на мотив «Один сижу во компании...». И Гете, и Пушкин, конечно, имели в виду не идеал безответственного щебетанья, а право искусства вырываться из сферы однозначных смыслов в пространство открытого поиска.

Предсказания будущего — занятие, лишенное смысла, ибо сущность будущего в его непредсказуемости, в его потенциальной возможности пойти по какой-то одной из множества дорог, и именно это придает поведению современника этическую ответственность и требует от него активности. Поэтому мы воздержимся от соблазна каких бы то ни было предсказаний. Но нельзя не сказать, что усилия, направленные на возрождение пушкинской роли искусства в культуре, могут иметь поистине судьбоносный характер. Позволим себе один предостерегающий пример: на рубеже XIX и XX вв. русской культуре был дан гений, все творчество которого шло вразрез с

¹ «Я пою, как птица» (нем.).

«идейными» направлениями предшествующей эпохи и могло послужить великим предостережением. Это был Чехов. Только Чехов, подобно Пушкину, полностью удержался от соблазна однозначных проповедей и от снижения искусства до роли служанки пропаганды. Но зато и не было в русской литературе более одинокого гения и, что самое главное, писателя, чье творчество не получило продолжений (художественная позиция Чехова если и получила продолжение, то, как показала З. Г. Минц, оно прозвучало в поэзии — области, максимально удаленной от художественного самосознания писателя).

Обращение к пушкинско-чеховской традиции может сделаться опорной точкой для нового, будущего (?) этапа русской литературы.

7. Переживаемый нами момент — еще один пункт поворота в культуре. И, как и все другие, он чреват непредсказуемостью. Непредсказуемость — универсальная черта культурного развития — в данном случае становится элементом самосознания. Обилие открывающихся дорог составляет потенциальную силу эпохи, но субъективно в сознании современников оно выражается чувством растерянности, особенно у людей, воспитанных эпохой «полной» ясности.

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Плывет. Куда ж нам плыть?

(А. Пушкин. «Осень», 1833)

Поэтическое косноязычие Андрея Белого

В мифологии различных народов существует представление: пророки косноязычны. Косноязычен был библейский Моисей. О нем в Библии сказано: «И сказал Моисей Господу: о, Господи! человек я не речистый, и таков был и вчера и третьего дня, и когда Ты начал говорить с рабом Твоим: я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал Моисею: кто дал уста человеку? кто делает немым, или глухим, или зрячим, или слепым? не Я ли Господь Бог? итак пойди, и Я буду при устах твоих...» (Исход, 4: 10—12). Пушкин показал своего пророка в момент окончания немоты и обретения им речи. Косноязычие Демосфена — один из многих примеров легенды о том, что способность «глаголом» жечь «сердца людей» рождается из *преодоленной немоты*.

Андрей Белый был косноязычен. Речь идет не о реальных свойствах речи реального «Бореньки» Бугаева, а о самосознании Андрея Белого, о том, как он в многочисленных вариантах своей биографической прозы и поэзии осмыслял этот факт. А. Белый писал: «Косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал „Боренька“ из „ребенка“ и „паиньки“; не то чтобы он не имел жестов: он их переводил на „чужие“, утрачивая и жест и язык...

Свои слова обрел Боренька у символистов, когда ему стукнуло уж шестнадцать-семнадцать лет (вместе с пробивавшимся усиком); этими словами украдкой пописывал он; вместе с мундиром студента одел он как броню, защищавшую „с в о й“ язык, термины Канта, Шопенгауэра, Гегеля, Соловьева; на языке терминов, как на велосипеде, катил он по жизни; своей же походки — не было и тогда, когда кончик языка, просунутый в „Симфонию“, сделал его „Андреем Белым“, отдавшимся непрерывной лекции в кругу друзей, считавших его теоретиком; „говорун“ жарил на „велосипеде“ из терминов; когда же с него он слезал, то делался безглагольным и перепуганным, каким был он в детстве»¹.

Свой путь А. Белый осмыслял как *поиски языка*, как борьбу с творческой и лично-биографической немотой. Однако эта немота осмыслялась им и как

¹ *Белый А.* Между двух революций. Л., 1934. С. 7.

проклятье, и как патент на роль пророка. Библейский Бог, избрав косноязычного пророка, в ответ на жалобы его сказал: «...разве нет у тебя Аарона брата, Левитянина? Я знаю, что он может говорить [вместо тебя], и вот, он выйдет навстречу тебе... ты будешь ему говорить и влагать слова Мои в уста его, а Я буду при устах твоих и при устах его... итак он будет твоими устами, а ты будешь ему вместо Бога...» (Исход, 4: 14—16). Таким образом, пророку нужен истолкователь.

Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык подсчетов, схем, стиховедческой статистики и стилистических диаграмм. Правда, и истолкователь мог впадать в пророческий экстаз. И тогда, как это было, например, в монографии «Ритм как диалектика», вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. Более того, в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности.

То, что мы назвали поэтическим косноязычием, существенно выделяло язык Андрея Белого среди символистов и одновременно приближало его, в некоторых отношениях, к Марине Цветаевой и В. Хлебникову. При этом надо оговориться, во-первых, что любое выделение Белого из символистского движения возможно лишь условно, при сознательной схематизации проблемы, и, во-вторых, что столь же сознательно мы отвлекаемся от эволюционного момента, имея в виду тенденцию, которая неуклонно нарастала в творчестве Белого, с наибольшей определенностью сказавшись в его позднем творчестве.

Язык символистов эзотеричен, но не косноязычен — он стремится к тайне, а не к бессмыслице. Но более того: язык, по сути дела, имеет для символистов лишь второстепенное, служебное значение: внимание их обращено на тайные глубины смысла. Язык же их интересует лишь постольку, поскольку он способен или, вернее, неспособен выразить эту онтологическую глубину. Отсюда их стремление превратить слово в символ. Но поскольку всякий символ — не адекватное выражение его содержания, а лишь намек на него, то рождается стремление заменить язык высшим — музыкой: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» (Андрей Белый, «Символизм, как миропонимание»). В центре символистской концепции языка — слово. Более того, когда символист говорит о языке, он мыслит о слове, которое представляет для него язык как таковой. А само слово ценно как символ — путь, ведущий *сквозь* человеческую речь в засловесные глубины. Вяч. Иванов начал программные «Мысли о символизме» (1912) стихотворением «Альпийский рог» из сборника «Кормчие звезды»:

И думал я: «О, гений! как сей рог,
 Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
 Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».

 А из-за гор звучал ответный глас:

«Природа — символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука. И отзвук — Бог.
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук»¹.

Слово «звучит для отзвука» — «блажен, кто слышит». Поэтому язык как механизм мало интересовал символистов; их интересовала семантика, и лишь область семантики захватывало их языковое новаторство.

В сознании Андрея Белого шаг за шагом формируется другой взгляд: он ищет не только новых значений для старых слов и даже не новых слов — он ищет *другой язык*. Слово перестает для него быть единственным носителем языковых значений (для символиста все, что сверх слова — сверх языка, за пределами слова, — музыка). Это приводит к тому, что область значений безмерно усложняется. С одной стороны, семантика выходит за пределы отдельного слова — она «размазывается» по всему тексту. Текст делается *большим словом*, в котором отдельные слова — лишь элементы, сложное взаимодействующие в интегрированном семантическом единстве текста: стиха, строфы, стихотворения. С другой — слово распадается на элементы, и лексические значения передаются единицам низших уровней: морфемам и фонемам.

Промиллюстрируем это примером одного текста:

БУРЯ

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи:
В лазури бури свист и ветра свист несет,
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,
Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и вьет.

Воскрес: сквозь сень древес — я зрю — очес мерцанье:
Твоих, твоих очес сквозь чахлые кусты.
Твой бледный, холодный лик, твое возликованье
Мертвы для них, как мертв для них воскресший: ты.

Ответишь ветру — чем? как в тени туч свинцовых
Вскипят кусты? Ты — там: кругом — ночная ярь.
И ныне, как и встарь, восход лучей багровых.
В пустыне ныне ты: и ныне, как и встарь.

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи,
В лазури бури свист и ветра свист несет —
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий:
Прогонит, гонит вновь. И вновь метет и вьет².

Стихотворение буквально «прошито» разнообразными повторами: целых слов и словосочетаний, групп фонем, которые образуют здесь морфемы или псев-

¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 605.

² Бельй А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 311 —312. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

доморфемы, воспринимающиеся как морфемы, хотя таковыми в русском языке не являющиеся, и, наконец, отдельными повторяющимися фонемами.

В первом стихе:

безбурный — бури	бур — бур
безбурный — лазури	бур — зур
царь — встарь	ар' — ар'
лазури — бури	ури — ури

Только группа согласных *вст* («встарь») осталась без повтора, но зато она богато промодулирована во втором стихе: *свст* («свист»), *втр* («ветра»), *ст* («несет») и переходит в третий: *свицв* («свицовой»), вовлекая *ц* из «царь». Повторяются флективные части слов и корееиные, чем акцентируются грамматические признаки и лексико-семаитические значения отдельных слов, повторяются и целые слова. В результате создаются два семантических пятна: безбурная лазурь, царь лазури, с одной стороны, и образ смятенной бури — с другой. Каждое из этих пятен — «большое слово», вбирающее в себя всю колеблющуюся семантику отдельных лексических единиц языка и их грамматических форм. Но и антиномические «безбурность» и «буря» отчетливо воспринимаются как однокоренные — противоположные и единые. Противостоя друг другу, они на более высоком уровне сливаются как варианты некоего высшего инварианта смысла.

Но одновременно протекает противоположный процесс: смысл не только интегрируется, но и дезинтегрируется: значимой и символической становится уже отдельная фонема, которая, в результате многочисленных повторов, обретает автономность и семантически укрупняется. Более того, разложение аффрикат *ц-тс-ст* и особенно образная значимость фонемных контрастов в построении гласных заставляют ощущать как значимые уже не целостные фонемы, а их дифференциальные признаки.

Во второй строфе на фонетическую вязь накладывается система местоимений: «ты» и «они» закрепляют за выделенными надсловесными группами статус слов. Введение же «я», в сочетании с не нейтральностью повествования (восклицания и вопросы), вводит третий смысловой комплекс — говорящего и превращает текст в монолог.

Глубокая значимость этого монолога сочетается с пророческим косиоязычием, «невнятицей», по выражению самого Белого. Далеко за пределы обычных норм поэтической речи выходит смысловой вес интонации. Это демонстрируется, например, тем, что точный повтор на лексико-синтаксическом уровне первой строфы в конце стихотворения создает контрастный фон для меняющейся интонации: двоеточие в конце первого стиха заменено запятой (отменена длительность паузы, резко удлиняется дыхание). В конце второго стиха перечислительная интонация сменяется выражением динамической смены, третий стих получает в конце интонацию каузальности. Но особенно важна длительная пауза в середине последнего стиха: бедный значением союз «и» в сочетании с превращением грамматически неполного фрагмента предложения в самостоятельную и, более того, финальную фразу

создает образ непрерывности мятежа. То, что было вначале временным возмущением извечной ясности, превращено в постоянную и сосущественную лазурной ясности стихию.

Поражает обилие синонимов, которыми пользуется Белый для определения создаваемого им языка пророческого косноязычия:

Ах, много, много «дарвалдаев» —
Невнятиц этих у меня (с. 410).

Невнятицы, дарвалдаи, но и вяк, чушь. Последнее, чаще всего, — оценка пророческого косноязычия непосвященными: «Чушь, Боренька, порешь!»¹

«Да, мой голубчик, — ухо вянет:
Такую, право, порешь чушь!» (с. 410)

«Святые ерунды» (с. 434), «метафорические хмури», «лазуревые дури» (с. 408) и многое другое.

Этот создаваемый Белым язык далеко выходил за границы норм символизма, приближаясь к дадаизму Хлебникова, «простому как мычание», или языковым экспериментам К. Чуковского. Сдвигались с места все уровни языка и исследовались на предмет того, сколько из этой руды можно выплавить новых смыслов.

Возможность соединить в одном и том же тексте «невнятицы» и «дарвалдаи» и научно-терминологическое обсуждение их, соединить «обе полы» языка таила в себе возможность «онегинской» иронии. И Белый использовал эту возможность в «Первом свидании». Здесь сфера пророческого косноязычия — «невнятицы» — выступает в двойном освещении. С одной стороны, она факт истории: истории личности Белого, его поисков адекватного языка самовыражения и эпохальных поисков «безъязыким» (Маяковский) веком средств для обретения языка. По отношению к этому факту объективной истории повествователь выступает как историк и анализатор, пользующийся совсем другими средствами в собственной речи. Правда, он не только историк, но и летописец-мемуарист, широко включающий в свое повествование свою прошлую и сейчас уже экзотическую для него речь. От вчерашнего дня собственной речи он отстранен иронией. Но повествователь — еще и пророк. И здесь «вдохновенное бормотание» (Пушкин) становится его собственной речью, уже свободной ото всякой иронии:

Благонамеренные люди,
Благодарзумыю отданы:
Не им, не им вздыхать о чуде,
Не им — святые ерунды...
О, не летающие! К тверди
Не поднимающие глаз!
Вы — переломанные жерди:
Жалею вас — жалею вас!

¹ Белый А. Между двух революций. С. 8.

Не упадет на ваши бельма
 (Где жизни нет — где жизни нет!) —
 Не упадет огонь Сент-Эльма
 И не обдаст Дамасский свет (с. 434).

При этом не следует забывать, что выходящие за пределы символистской языковой техники эксперименты Белого не отменяют и достижений символизма, в частности смыслового обогащения за счет «просвечиваний» значений через значения. Строки типа:

Фантомный бес, атомный вес —

соединяют «отзвуки» Вяч. Иванова с поэтической техникой и языковым чутьем Маяковского.

Смысл семантической структуры «Первого свидания» особенно наглядно раскрывается системой употребления в поэме собственных имен. Дело не только в том, что Майя, Упайишады, Серапис, призыв: «Воанергес» ведут к одним культурным ассоциациям, а Максвелл, Кюри, Бойль и Ван-дер-Ваальс — к другим и что для многих читателей в строке:

Хочу восстать Анупадакой, —

последнее имя — заумное звуко сочетание, свободный от конкретных ассоциаций знак культурной традиции (в данном случае — буддийской). Важно и другое: читатель может не знать (или не понимать) уравнений Максвелла, забыть закон Бойля — Мариотта. Но он знает, что это умопостигаемые вещи: их *можно* понять, *есть* люди, которые их понимают. Они относятся к языку науки, языку терминов (сами их имена — лишь названия формул и законов). Второй же ряд — знаки туманных пророчеств и прозрений и принадлежат языку «невятиц». Это о них говорится:

Язык!.. Запрядай: тайной слов! (с. 406)

Язык таинств, эзотерический, испоитиный пигмеям («О, не понять вам, гномы, гномы»), где само слово «гномы» в духе барочной поэзии запрятаю в загадку), есть одновременно и жреческий и кружковой: отсюда обилие намеков на интимно-кружковые реалии, требующие для посторонних комментария. Но автор одновременно и иронический историк и научный истолкователь изображаемой им эпохи.

Такая задача требовала совершению особых решений.

Андрей Белый искал себя и «велосипед» — язык для самовыражения. Отсюда параллельность постоянных языковых экспериментов и в такой же мере постоянного автобиографизма. Однако «поиски языка» были одновременно задачей эпохи, и автобиографизм перерастает неуклонно в историзм. Для этой сложной задачи нужно было совершению особое художественное мышление. Мы видели, как поиски Белого вели его вперед — к Хлебникову и Маяковскому. Но они вели его еще дальше вперед — к Пушкину, к

«Евгению Онегину», языковое совершенство которого все еще остается недостигнутой целью (а не вчерашним днем!) русской поэзии. И если русской поэзии суждено *идти к Пушкину*, то «Первое свидание» — веха на этом пути.

1988

Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста

Изучение процесса работы автора над рукописями поэтического произведения пока еще мало втянуто в орбиту структурных исследований. Это и понятно. Первым шагом изучения *структуры* произведения является выяснение синхронных соотношений конструктивных элементов различных уровней.

На этой стадии эволюция текста выступает как та затемняющая сущность вопроса сложность, от которой необходимо отвлечься. Правда, в собственно текстологической работе исследователи давно уже пользовались (иногда стихийно) структурными моделями, рассматривая рукопись как последовательность синхронно сбалансированных пластов замысла. Именно на структурности пластов рукописи построена методика чтения-реконструкции, широко используемая советскими текстологами, например пушкинистами.

Рост интереса к диахронному изучению структур активизирует внимание к *процессам*, к движению. При этом выделяются два аспекта: историческое движение завершенных текстов в едином комплексе культуры и текстологическое движение от замысла к завершению. Если при синхронном рассмотрении текст рассматривается как изолированный, с точки зрения своей внутренней имманентной структуры, и подчиненный одним и тем же правилам на всем своем протяжении, то диахронный подход сосредоточивает внимание на отношении между структурами и последовательном разворачивании некоторых правил (в частности, во времени).

Подход к тексту с точки зрения его порождения¹ позволяет раскрыть некоторые закономерности, остающиеся в тени при иных методах анализа. Следует оговориться, что мы далеки от намерения задавать правила порождения поэтического текста вообще или какого-либо конкретного поэтического текста в частности. Мы преследуем значительно более скромную задачу: представить себе, как выглядит поэтический текст, если взглянуть на него с точки зрения процесса порождения. Необходимо напомнить, что «процесс порождения» не следует отождествлять с индивидуальным творческим актом того или иного поэта. Между ними такая же разница, как между теоретической моделью порождения фразы и реальным говорением. Представлять себе, что процесс порождения описывает или призван описывать ход индивидуального художественного творчества, все равно, что полагать, будто говорящий на родном языке все время сознательно следует определенным грамматическим нормам и предписаниям. В обоих случаях речь идет о логической модели интуитивного процесса и об отношении правил к их реализации².

Полезность подхода к тексту, при котором он рассматривается с точки зрения правил порождения, становится очевидной при сопоставлении черновых рукописей таких поэтов, как Пушкин и Пастернак. Легко убедиться, что мы здесь имеем дело с разными моделями порождения текста. Рассмотрим каждую из них с этой точки зрения.

Если, описывая структуру текста как синхронно-стабилизированную систему, мы можем представить ее в виде суммы правил, ограничивающих некоторый набор возможностей, то, анализируя черновики, исследователь получает *последовательность* введения тех или иных ограничений. Анализ вариантов текста, расположенных в порядке возникновения их под пером автора, также может вестись с двух точек зрения и, соответственно, достигать двояких результатов.

С одной точки зрения, все возникающие в ходе работы поэта варианты будут рассматриваться как некоторая единая парадигма, из которой совершается выбор окончательного текста. С другой — варианты будут располагаться как иерархия, а каждый «шаг» в создании текста, переход от одного пласта к другому — как результат введения новых ограничивающих правил. В первом случае, выделив текстовые пласты и установив их последовательность, мы можем их рассматривать как тексты одного уровня. Тогда перед

¹ «Порождение текста» можно представить себе как некоторый механизм, обеспечивающий трансформацию определенной ядерной структуры, например замысла, в множество «правильных», с точки зрения некоторых норм, текстов. Ср.: «Грамматика — это устройство, которое, в частности, задает бесконечное множество правильно построенных предложений и сопоставляет каждому из них одну или несколько структурных характеристик. Возможно, такое устройство следовало бы назвать порождающей грамматикой» (Хомский Н. Логические основы лингвистической теории // Новое в лингвистике. М., 1965. Вып. 4. С. 467).

² Смещение «порождения текста» с индивидуальным творческим актом (см.: Жолковский А., Щеглов Ю. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1) способно лишь умножить путаницу. Ср. замечания по этому поводу В. В. Иванова (Вопросы литературы. 1967. № 9).

нами раскроется *эволюция* различных типов ограничений одного и того же уровня. К такому типу исследований относятся распространенные в литературоведении работы. Во втором последовательность снимаемых с листка рукописи текстологических пластов можно рассматривать как иерархию текстов разных уровней, в каждом из которых наиболее значимыми окажутся запреты разной иерархической ценности. С точки зрения правил, функционирующих в момент создания данного текстового пласта, он и все за ним хронологически последующие выступают как равноценные. Однако включение какого-либо нового ограничивающего правила устанавливает неравноценность данного пласта и следующего за ним, запрещает созданный текст (он перестает восприниматься как «правильный») и определяет переход к следующему. Поэтому, если расположить все созданные поэтом варианты текстов в ряд слева направо в порядке их написания, то действующая для каждого варианта система ограничений будет разрешать (рассматривать как «правильный») этот самый вариант и все, расположенные справа от него, и запрещать (рассматривать как «неправильные») — расположенные слева.

Созданная таким образом иерархия признаков «правильного» текста может рассматриваться в качестве его существенного показателя.

Таким образом, текстолог будет все время иметь дело не только с теми или иными вариантами, а с последовательностью *переходов* от одного варианта к другому. Перед ним каждый раз будут находиться два варианта. Если текст В наделен признаком, исключаящим А, то он выступит по отношению к нему как итог движения. Такой текст мы будем называть текстом-интенцией. Текст-интенция — это некоторая идеальная модель, которая, вступая в противоречие с закрепленным на бумаге вариантом, определяет отказ от него писателя. В момент, когда текст-интенция совпадает с реальным, движение прекращается, возникает окончательный вариант.

Разумеется, при таком подходе мы неизбежно совершаем упрощение, рассматривая все творческое движение как последовательную реализацию единой иерархической модели. На самом деле, бесспорно, имеет место переплетение и борьба различных тенденций, отказ от одних и победа других. Однако на определенном этапе анализа подобное упрощение представляется не только полезным, но и необходимым.

Пушкинские рукописи дают богатый материал для наблюдений такого рода. Мы будем рассматривать факты творческого процесса, но они будут интересовать нас лишь в такой мере, в какой на их основании можно реконструировать те типы ограничений и норм, которые последовательно накладываются на текст.

В ряде случаев создание произведения начинается с прозаического плана. Если рассматривать план и окончательное произведение как два вида текстов и сопоставить их по типу наложенных на текст ограничений, то мы получим следующее: «план» — текст, который не есть ни стихи, ни проза, ибо может стать стихами *или* прозой. Соответствующие ограничения на него еще не наложены. Более того, абстрагирование от способа выражения здесь настолько велико, что еще не наложено ограничение, определяющее, на каком языке должен быть написан текст-план. Так, Пушкин план «Les

deux danseuses» пишет по-французски, а прозаический план стихотворения «Prologue» — переходя по очереди то на русский, то на французский. Очевидно, что ни сам переход, ни то, на каком языке написан тот или иной отрывок, в отношении к целому не релевантны.

PROLOGUE

Я посетил твою могилу — но там тесно; les morts m'en distrai<en>t — теперь иду на поклонение в Ц<арское> С<ело>!.. (Gray) les jeux du Lycée, nos leçon... Delvig et Kuchel<becker>, la poésie — Баб<олово> (III, 477)¹.

Иногда у Пушкина план² сводится к цепочке назывных предложений (см., например, планы к «Кавказскому пленнику», IV, 285—286). Однако можно указать случаи, когда это — прозаический текст, почти дословно совпадающий с *содержанием* будущего поэтического произведения. Так, работая над «Евгением Онегиным», Пушкин составил, в ходе написания 4-й главы, перечень уже написанных I—VII строф, вписал в него полностью, видимо, только что написанную VIII и далее дал текст, из которого в дальнейшем развились XIII—XIV строфы окончательного варианта 4-й главы:

«Минуты две etc.

[Когда б я смел искать бла<женства>³].

Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению то я бы вас выбрал никого другого — я бы в вас нашел... Но я не создан для бла<женства> etc. (не достоин)⁴. Мне ли соединить мою судьбу с вами. Вы меня избрали, вероятно я первый ваш passion — но уверены ли — позвольте вам совет дать» (VI, 346).

Этот текст был превращен в стихотворный:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел
Когда бы мне отцом супругом
Завидный жребий повелел
Когда б семейственной картиной
Пленился <я> хоть миг единый
Конечно кроме вас одной
Невесты б не искал иной
Скажу без блесков мадригальных
Я в вас нашел мой идеал

¹ Сказанное не отменяет того, что с точки зрения психологии Пушкина факты перехода в определенных местах плана с одного языка на другой не только значимы, но и в высшей мере показательны.

² Характер пушкинских планов привлекал внимание исследователей. См., например: Якубович Д. П. Работа Пушкина над художественной прозой // Работа классиков над прозой. Л., 1929. С. 10—14. В разной связи этого вопроса касались Б. В. Томашевский, С. М. Бонди, Н. К. Пиксанов, И. Л. Фейнберг, Б. С. Мейлах и др.

³ Знак < > — конъектура издателей, [] — зачеркнуто в рукописи. Помета «etc.» представляет собой авторскую отсылку к уже готовому поэтическому тексту.

⁴ Это место, видимо, отсылка к каким-то уже существующим стихам из будущей XIV строфы.

Я верно б вас одну избрал
 Подругой дней моих печальных
 Всего прекрасного в залог
 И был бы счастлив сколько мог.

Нет я не создан для блаженства
 Ему чужда душа моя
 Напрасны [ваши] совершенства
 К ним сердцем не привыкну я
 [И вот] вам честь моя порукой
 Супружество нам будет мукой
 И буду холоден ревнив
 С досады зол и молчалив
 Начнете плакать — ваши слезы
 Не тронут сердца моего
 И будут лишь бесить его —
 Судите ж Вы, какие розы
 Нам заготовил Гименей...
 И может <быть> на много дней (VI, 346—348).

Достаточно сопоставить эти два текста, чтобы убедиться, что в первом, при почти полной сформированности не только мыслей, но и их последовательности, нет еще обязательства следовать определенным метрическим и строфическим организациям, уже работающим во втором.

В разные моменты работы писателя над текстом количество характеризующих его релевантных признаков будет различно. Так, на определенном этапе признаки: «быть написанным по-русски», «быть написанным по-французски» не вводятся в инвариантный текст-интенцию, выступая как взаимозаменяемые варианты. В дальнейшем этот признак повышается в ранге, а в аналогичном положении выступает «быть прозой» или «быть стихами». Когда поэт производит какие-либо изменения в тексте, он тем самым выделяет некоторые единицы, обладающие, с точки зрения данной конструкции, заменимостью, то есть сводимые на уровне текста-интенции к некоторому инварианту.

Так, у Пушкина в черновом варианте 1-й главы «Евгения Онегина» было:

Что ж был ли счастлив наш Евгений
 Среди блистательных побед
 Среди бесстыдных наслаждений
 Во цвете юных, пылких лет (VI, 243).

Нас пыл сердечный рано мучит
 И говорит Шатобриан
 Любви нас не природа учит
 А первый пакостный роман (VI, 226).

В окончательном тексте стихи изменились:

Но был ли счастлив мой Евгений,
 Свободный, в цвете лучших лет

Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений? (VI, 20)

В белой рукописи появилась измененная строфа (впоследствии вообще замененная пропуском):

Нас пыл сердечный рано мучит.
Очаровательный обман,
Любви нас не природа учит
А Сталь или Шатобриан (VI, 546).

Замена «бесстыдных» на «вседневных» в пределах одного и того же контекста свидетельствует о существовании некоторой позиции, с которой они выглядят как эквивалентные. Здесь основным признаком оказывается *изоритмизм* («И говорит Шатобриан» = «Очаровательный обман») или *изометризм* («А первый пакостный роман» = «А Сталь или Шатобриан»). Очевидно, что заменяемости по изоритмизму и изометризму будут располагаться на различных уровнях. Эквивалентность может быть установлена на уровне изометрии или же введены добавочные ограничения, требующие совпадения ритмических фигур.

Для того, чтобы могла произойти замена одной части поэтического текста другой, необходимо, чтобы они в определенном отношении были эквивалентны. Однако, для того чтобы эта замена могла быть и художественно осмыслена, необходима и определенная их неэквивалентность. Выяснив, что в данной поэтической структуре обеспечивает двум кускам текста равнозначность, позволяя выбрать *любой* из них, и что их дифференцирует, заставляя из них предпочесть *одни*, мы значительно продвинемся к пониманию сущности движения поэтического текста.

Текст-интенция построен иерархически: приближение к нему поэтического произведения осуществляется как последовательное введение ограничивающих правил, каждое из которых отменяет некоторый уровень равнозначности и требует выбора одного из двух (или нескольких), теперь уже не эквивалентных, элементов. Таким образом, приближение поэтического текста к тексту-интенции можно описать как процесс последовательного исчерпания неопределенности на разных уровнях¹.

Рассмотрим основные типы правил, последовательное включение которых образует «правильный», с точки зрения норм пушкинской поэзии, текст. Таких пластов правил, видимо, будет пять:

I. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения данного естественного языка;

II. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения законов «здорового смысла», бытового сознания;

¹ Для простоты мы исходим из элементарного и в практике вряд ли возможного случая неизменности текста-интенции и приближения к нему поэтического текста. На самом деле между тем и другим существует обратная связь: текст-интенция находится в постоянном движении, динамически реагируя на движение фиксируемого на бумаге поэтического произведения.

III. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения мировоззрения писателя, его понимания законов действительности;

IV. Нормы, обеспечивающие осознание автором и читателем данного текста как стихотворного.

V. Нормы, определенные структурой данного поэтического жанра, данной группы текстов.

При очень грубом приближении, порождение поэтического текста осуществляется таким образом, что некоторые пласты строятся по заранее заданным и не допускающим варьирования нормам. Нарушение этих норм сразу же переводит написанное в разряд «не-текста», бессмыслицы. Однако на определенных уровнях ожидаемые читателем априорные нормы отменяются (полностью или частично) и вступают в конфликт с некоторыми новыми, специально создаваемыми правилами. Именно этот уровень и есть область художественных открытий.

Применительно к стилевым нормам пушкинской поэзии, первый и второй пласты рассматриваются как исконно данные, как условия осмысленности текста. Первый обеспечивает порождение грамматически отмеченных предложений. Он иерархичен, включая всю совокупность языковых норм и *usus*¹ для всех уровней. Возможность нарушения норм, делающих речь грамматически правильной, и извлечения из этих нарушений определенных поэтических эффектов не предполагается. Когда Пушкин писал:

Как уст румяных без улыбки,
 Без грамматической ошибки
 Я русской речи не люблю.
 Быть может, на беду мою,
 Красавиц новых поколень,
 Журналов вияв молящий глас,
 К грамматике приучит нас;
 Стихи введут в употребленье;
 Но я... какое дело мне?
 Я верен буду старине (VI, 64),

то очевидно, что грамматически правильная («мужская») речь включала для него в себя и поэзию, в отличие от «дамского» «неправильного, небрежного лепета». «Приучить к грамматике» и «стихи ввести в употребленье» — это, в данном контексте, равнозначные понятия.

Сочетания слов типа:

в светлое весело
 грязных кулачищ замах —

или:

закисшие в блохастом грязненьке¹ —

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 186, 188.

с точки зрения пушкинских норм, просто не образуют текста. Поэтический текст — текст в пределах тех языковых норм и возможностей, которые существовали до его создания.

Второй пласт касается плана содержания и также иерархичен: на низшем уровне он исключает появление текстов типа «зеленые, бесцветные идеи бешено спят», на более высоких — касается иерархии общих представлений о правильном соединении и соподчинении значений и их групп. «Здравый смысл», подобно языку, образует свою иерархию стилей и социальных диалектов и, подобно языку, оказывает формирующее давление на создаваемые поэтом модели мира. При этом, как и в случае с языком, воздействие это тем сильнее, что оно реально осуществляется совсем не как введение набора ограничивающих правил, а как интуитивное, стихийное овладение некоторой структурой, которая, в силу своей всеобщности, ощущается членами коллектива как единственно возможная, «естественная» и поэтому как бы не существующая. Она осознается как присущая самой действительности, а не определенным способам ее моделирования. В результате возникает характерное для ряда культур отождествление бытового сознания и реальности.

Романтическая система подразумевала отрицательное отношение к здравому смыслу, как к сознанию «толпы». Поэтому текст строился как отражение конфликта между вторым и третьим пластами. При этом семантические группы соединялись в основном по законам второго пласта (это воспринимается как «естественная» и, следовательно, незначимая, последовательность). Однако в некоторых случаях наиболее вероятные последовательности заменяются наименее вероятными, поскольку имению «странное», с точки зрения «пошлых людей», соответствует нормам романтического долженствования.

Между нарушением бытового правдоподобия в романтических и футуристических текстах имелось существенное различие. В романтической системе конфликт между текстом и нормами второго пласта осуществлялся за счет уравнивания синонимов и антонимов. Вместо ожидаемого по нормам бытового правдоподобия слова (или его синонима) ставится антоним:

Постиг друзей, коварную любовь¹.

«Пламенные нелепости текли струей на бумагу <...> Чего там не было! И обольстительные упреки и нежные угрозы»².

Этим не исчерпываются способы нарушения бытового правдоподобия в романтической системе содержания текста. Однако это всегда будет неожиданная связь в пределах данной нормы правильных соотношений предметов и понятий. Поэтому само нарушение нормы есть напоминание о ней.

Иначе построен текст Маяковского:

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 312 (курсив мой. — Ю. Л.).

² Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 379 (курсив мой. — Ю. Л.).

В шатрах, истертых ликов цвель где,
из ран лотков сочилась клюква,
а сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная буква¹.

В этом случае ограничения, накладываемые на текст нормами бытовой правдоподобности, привычными связями здравого смысла, вообще, перестают быть обязательным условием осмысленности. Привычная картина мира, вообще, в *принципе* перестает быть регулятором поэтического текста. Давление норм второго пласта на текст произведения осуществляется на разных уровнях. Если внутри предложения он сопротивляется метафоризму, то на сюжетном уровне он проявляется как запрет на фантастику. Отождествление реальности и бытового правдоподобия, например, в искусстве конца XVIII или второй половины XIX столетия неизменно сопровождалось ограничениями возможностей сюжетной фантастики. Показательно, что даже романтики под общим давлением норм «разумности» XVIII в. исключали при переводах «Макбета» сцены с ведьмами (ср. споры в кружке Андрея Тургенева, следует ли при переводе трагедии Шекспира сохранять «чародеек», и утверждение В. Жуковского, что эти сцены следует пропустить). Позже упреки в неправдоподобности обращались к Пушкину в связи с «Гробовщиком» (см.: Северная Пчела. 1834. № 192. 27 авг.), к Гоголю — в связи с большинством его новелл. Романтизм вывел из-под регулирующего влияния второго пласта лишь некоторые жанры — фарс и фантастику. Бытовая повесть располагалась между ними и регулировалась нормами «правдоподобия». Показательно, что враждебная Гоголю критика стремилась осмыслить его произведения как фарсы, а Пушкин, публикуя «Нос», с одной стороны, счел необходимым извиниться перед читателями, а с другой, утверждал, что повесть имеет *фантастический* характер.

В постромантическом творчестве Пушкина, когда действительность начинает восприниматься как норма и идеал, «здравый смысл», бытовое сознание приобретает авторитет «народного мнения», веками сложившихся «обычаев, поверий и привычек». Даже предрассудок — это «обломок древней правды» (Е. Баратынский). Построение поэтической речи по законам обычного здравого смысла (ср. «Перескажу простые речи / Отца иль дяди-старика» в «Онегине») становится художественным идеалом. Однако не следует забывать, что здесь второй пласт выступает на функции третьего: бытовой уклад возводится в ранг действительности, и, кроме того, художественная активность его проявляется на фоне романтических норм — привычного ожидания расхождения поэтических и бытовых представлений.

Вопрос о внутренней иерархии четвертого пласта настолько сложен, что не может быть предметом настоящей работы — он требует специального рассмотрения. Отметим лишь те аспекты, которые непосредственно необходимы для нашей дальнейшей работы.

Непременным условием для того, чтобы текст воспринимался как поэтический (и вместе с тем — минимальным условием), являлось построение его

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 37.

согласно определенным ритмическим нормам. Текст, не располагающийся в определенных, заранее заданных, метрических пределах, как поэзия — вообще не текст, он не существует (причем вначале задается просто принадлежность к ритму, все равно какому, а затем вводятся дополнительные ограничения, определяющие *данный* размер).

Заданность первых двух пластов настолько безусловна, что они не раслаиваются в сознании носителей речи. Они как бы входят в условия правильного говорения. Метрическое членение выполняет особую функцию: оно вводит членение на изометры и изоритмемы, которые устанавливают эквивалентность групп слов (замена одного слова на изоритмическое другое — частный случай, в котором группа составляется из одного слова). Из всей массы устанавливаемых таким образом взаимозаменяемых единиц выбираются те, которые наиболее соответствуют тексту-интенции. А поскольку текст-интенция составляется из «свободных», моделируемых по произволу художника элементов («связанные» пласты из модели исключаются), то в структуре пушкинского стиля он в основном строится из элементов третьего пласта (и из тех элементов четвертого, которые не задаются автоматически; вернее, сложная игра закономерностей и нарушений в четвертом пласте осмысливается в отношении к третьему).

После того, как текст определяется в сознании поэта как стихотворный, то есть когда происходит переход от плана к тексту и текст-интенция обязательно должен включить в себя значимые признаки поэзии, происходит резкое увеличение накладываемых на текст ограничений. В сознании поэта имеется определенный набор присущих поэтическому тексту структур. Из них — интуитивно или руководствуясь определенными соображениями — выбирают некоторый альтернативный минимум. С этого момента «правильным» считается уже только тот текст, который удовлетворяет требованиям подобных норм. Так, например, для того, чтобы восприниматься как стихотворный, текст в пушкинскую эпоху должен был быть построен по нормам некоторого стихотворного размера. Поневоле это мог быть лишь какой-либо определенный размер. Но выполнял он при этом двойную функцию, представляя размер вообще, любой размер и этим свидетельствуя, что перед нами — стихи, и некоторый определенный размер, связанный с дальнейшей конкретизацией системы ограничений.

Выбор метрической системы не является случайным. В интересующем случае, пока решается, прозой или стихами будет создаваемый текст, они все равнозначны. На следующем этапе вводятся ограничения, делающие неизбежным однозначный выбор. Мы не можем здесь рассматривать вопрос, по каким причинам поэт предпочитает для данного стихотворения ямб или хорей. Бесспорно одно: связь данного замысла с данным размером в тех системах стиха, с которыми приходится чаще всего иметь дело историку литературы XIX в., оказывается глубоко мотивированной. По крайней мере, случаи изменения ритмической системы в ходе работы над текстом крайне

редки. В качестве примера можно привести пушкинское стихотворение «Зорю бьют... из рук моих», которое вначале разрабатывалось в системе ямба:

Чу! зорю бьют... из рук моих
 Мой ветхий Данте упадает —
 И недочитан мрачный стих
 И сердце забывает (III, 743).

Приведенный пример интересен тем, что демонстрирует техническую легкость, с которой целые готовые строфы могут сравнительно безболезненно переводиться из ямба в хорей или обратно при помощи добавления или отбрасывания начальных односложных слов. Можно было бы указать на многие тексты, в которых подобная операция могла бы быть произведена безо всякого труда. Припомним эпиграмму «Счастливы ты в прелестных дурах», написанную почти одновременно с «Зорю бьют... из рук моих».

Ты прострелен на дуеле,
 Ты разрублен на войне, —
 Хоть герой ты в самом деле,
 Но повеса ты вполне (III, 171).

Безо всякого труда текст может быть трансформирован следующим образом:

Прострелен на дуеле,
 Разрублен на войне, —
 Герой ты в самом деле,
 Повеса ты вполне.

Однако факты свидетельствуют, что подобного рода трансформации крайне редки, хотя, как видим, не представляют принципиально большей трудности, чем лексические замены, составляющие наиболее распространенный случай работы автора над текстом. Как правило, смена ритмической структуры означает переключение текста в другой жанр, как, например, это имеет место при работе Пушкина над «Братьями-разбойниками». Начало:

Нас было два брата — мы вместе росли —
 И жалкую младость в нужде провели...
 Но алчная страсть [овладела] душой
 И вместе мы вышли на первый разбой (IV, 373) —

отчетливо связано с балладой. Превращение текста в *позму* вызвало изменение ритмической структуры:

Нас было двое: брат и я.
 Росли мы вместе; нашу младость
 Вскормила чуждая семья (IV, 146).

Интересно, что не только «образ метра» (по терминологии А. Н. Колмогорова), но и определенные ритмические фигуры — следующая ступень

ограничений — также достаточно устойчивы в сознании поэта. Иначе нельзя объяснить те случаи, когда в ходе работы над рукописью сохраняется соотношение тех или иных ритмических фигур при полной смене лексического материала. Здесь мы, очевидно, сталкиваемся с тем случаем, когда потребность чередования тех или иных фигур определяет круг лексики, из которой совершается дальнейший выбор.

Установление некоторой метрической системы определяет членение текста на изометрические сегменты. В процессе отбора этот момент оказывается чрезвычайно существенным. Легко убедиться, что стоит двум словам оказаться изометричными, как в системе пушкинского текста они могут начать восприниматься как взаимозаменяемые. Случаи замены весьма далеких в семантическом отношении, вне данного контекста, но изометричных слов друг другом очень часты, между тем как замены семантически близких, но не изометричных слов друг другом почти не встречаются. Из этого вытекает, что принципы замены слов при работе над текстом в прозе и в стихах в данной системе глубоко различны. Так, в «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье») «мечтать» из чернового варианта оказалось замененным в окончательном тексте на «страдать» без каких-либо иных изменений в стихе. На определенной стадии создания текста слова эти выступили как взаимозаменяемые, что, конечно, невозможно в любом пушкинском прозаическом тексте.

Очевидно, взаимная связь между жанром, сюжетом и всей совокупностью средств трансформации определенной нехудожественной ядерной структуры в художественный текст позволяет говорить о моделирующей функции правил пятого пласта. Эксплицитная невыраженность этих правил не мешала в них безошибочно ориентироваться и писателям, и публике пушкинской эпохи. Однако именно осознанность, неслучайность их действия делали их нарушения особенно значимыми. На этом, например, строился и художественный эффект «Руслана и Людмилы», и причины непонимания поэмы критикой. Пушкин сознательно нарушал автоматизированные традицией соотношения сюжета, жанра и стиля. Первый стих поэмы — цитата из Оссиана — требовал определенного продолжения: медитативно-элегического, национально-романтического и героического. Читатель сталкивался вместо этого с иронией и фривольным любовным сюжетом, что производило на него, как мы знаем по отзывам критики, глубоко шокирующее впечатление. Именно потому, что для нас утрачена художественная активность моделей пятого пласта, которые *не выполнялись* Пушкиным, и она заменена привычной, которая создалась под влиянием чтения пушкинской поэмы с детских лет как литературного норматива, художественная активность текста для нас в значительной мере утрачена¹.

¹ Указанная схема имеет лишь эвристический смысл. В индивидуальном творческом акте замысел может с самого начала возникать как уже художественный, *слитый с определенным жанром, стилем, интонацией*. Поскольку сама реальность воспринимается писателем через призму литературных моделей, реальное творчество протекает значительно более сложными путями, чем предлагаемые здесь упрощенные модели первого приближения.

Рассмотренные особенности построения пушкинского текста могут показаться тривиальными, присущими любому поэтическому тексту. Однако стоит обратиться к произведениям Пастернака, чтобы убедиться в том, что это не так.

Рукописи Б. Пастернака не вводились до сих пор в научный оборот, что сужало возможности суждения о внутренней структуре текста. Публикация Е. В. Пастернак вводит в научный оборот материал, обладающий, с этой точки зрения, первостепенной важностью¹.

Прежде всего, следует отметить, что пласты, скованные в поэтике, привлекая нашей внимание выше, получают неожиданную свободу относительно, казалось бы, непререкаемых норм «правильного» их построения. Исследователь, наблюдавший стиль Пастернака, с удивлением убеждается, что обязательные правила, сопутствовавшие построению поэтического текста на значительном участке его истории, перестают работать. Так, например, обязательные для отмеченных текстов на русском языке нормы могут нарушаться. Встречаются нарушения и на морфологическом уровне:

Что каждую утолевает жажду (XXIV, 18).

Однако еще чаще снятие ограничений на сочетаемость слов на семантическом уровне.

Если подойти к тексту Пастернака с точки зрения тех критериев, которые мы только что применяли к произведениям Пушкина, то создается впечатление полной дезорганизованности. Текст будет характеризоваться только негативно — невключенностью привычных правил упорядочения. Мы убеждаемся, что запреты на «неправильные» соединения слов, диктуемые нормами языковой лексики и фразеологии, в тексте Пастернака не работают. В равной мере не работают запреты, накладываемые нормами бытового «здорового смысла», привычной для обывденного сознания системы связей между понятиями. Поскольку при этом остается неясным, какие же новые системы ограничений компенсируют эту дезорганизацию, возникает представление о произвольности сцепления слов и понятий в тексте. Может создаться впечатление, что «отмеченной», с точки зрения Пастернака, будет любая последовательность слов, что разницы между осмысленным и бессмысленным для этого текста нет. Видимо, именно такое читательское восприятие произведений Пастернака легло в основу работ тех авторов, которые, начиная с 1920-х гг., упрекали поэта в субъективизме². При этом под субъективизмом понималась произвольность создаваемых картин, искажение объективной реальности, иррационализм. В 1934 г. А. Селивановский в «Литературной энциклопедии» писал: «Поэзии его чужда ясность разума. Она выступает в

¹ Первые опыты Бориса Пастернака. Публикация Е. В. Пастернак // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 239—281. При ссылках на публикации Е. В. Пастернак дается номер стихотворения и номер стиха.

² См., например: *Прозоров А.* Трагедия субъективного идеалиста // На литературном посту. 1932. № 7; *Тарасенков Ан.* Охранная грамота идеализма // Лит. газета. 1931. № 68.

роли фиксатора смутных, расплывчатых „первичных“ впечатлений, не подающих контролю разума и даже противостоящих ему»¹.

Таким образом, вопрос сводится к тому, чтобы не только указать, каким закономерностям не подчиняется текст Пастернака, но и ответить на вопрос, подчиняется ли текст вообще каким-либо регулирующим его правилам и если да, то что эти правила собой представляют. Рукописи ранних стихотворений Пастернака дают крайне интересный материал для ответа на эти вопросы. Многочисленность вариантов, отвергаемых автором, рисующая картину трудного и длительного поиска, исключает возможность предположения, что единственным законом построения текста является отказ от общепринятых законов. Показательна еще одна особенность, которая настораживает противоположна тезису об иррационализме художественной структуры Пастернака. Обращаясь к черновикам Пушкина, мы убеждаемся, что некоторая метрическая константа настолько прочно связана с текстом, что выпадение из нее практически невозможно. Так, если перед нами четырехстопный ямб с неразборчивой строкой, то реконструкцию ее можно уверенно производить, основываясь на предположении, что и в данном случае размер не будет нарушаться. Поскольку у Пушкина рифмы очень часто предшествуют заполнению строки и составляют наиболее устойчивую ее часть (изменение рифмы, как правило, означает коренное изменение замысла данного стиха, уточняющие варианты рифмы не затрагивают), а первое слово очень часто задается общей для некоторой разновидности текстов интонацией², то наиболее подвижной частью оказывается середина стиха. Причем, как мы уже отмечали, множество слов, из которых совершается выбор при ее заполнении, должно подчиняться требованию изометризма.

Обращаясь к черновым наброскам Пастернака, мы с удивлением обнаруживаем, что отбор слов совершается совсем не на основе столь строгого подчинения текста ритмическому импульсу. В сознании поэта ритмико-интонационная инерция отнюдь не является тем непререкаемым законом, отклонение от которого автоматически переводит текст в разряд «неправильных». Вполне возможны, например, для Пастернака стихи:

И не перевести Кремля
Как не перевести порой дыханья (V, 1—2).

В четырехстопный ямб вклинился пятистопный.

Приведем такой набросок:

¹ Литературная энциклопедия. М., 1934. Т. 8. Стб. 469.

² Например, стихотворения, начинающиеся словом «когда», в интонационном отношении образуют в творчестве Пушкина весьма отчетливую группу. В случаях, когда стих совпадает по своим границам с синтагмой и интонационной единицей, предсказуемость ее начального слова резко повышается в результате увеличения связанности текста. Существует и обратная связь: набор начальных слов у Пушкина ограничен (особенно часто встречаются «как», «когда», «если», «о, вы <ты>», «зачем», «все», «блажен» или «блажен кто» <также: «счастлив кто»>), глаголы в повелительном наклонении, имена собственные и т. д.). Каждый из этих зачинов имеет свою константную интонацию и ритмико-синтаксическую конструкцию.

Торопятся в ветер фигуры
 Как только час оставлен им нордвест
 куры
 насест (XXV).

Достаточно взглянуть на текст, чтобы убедиться, что если схема рифм задана, то ритмическая инерция не только не предпослана тексту, а, напротив того, столь неопределенна, что не может послужить основанием для исключения каких-либо словосочетаний. Если слова не укладываются в размер, откидывается он, а не слова. И если второй стих приведенного выше наброска задает некоторую инерцию, то первый с ней может быть и не соотнесен. А вариантом первого стиха может быть, вообще, прозаическая строчка: «И в ветер торопятся одежды фигур». Принцип работы над текстом, в данном случае, типично *прозаический*: в основу положен отбор необходимых семантических соседств. И только когда этот семантический костяк текста готов, его втискивают в размер, до тех пор мало стеснявший поэта, озабоченного точностью словосочетаний. То, что нарушения размера и шероховатости являются в данном случае не фактом художественно значимым, а лишь неизбежным следствием невнимания к этой стороне текста, ясно, поскольку в ходе работы поэта они постепенно сглаживаются.

Вдруг предо мной надветренный выгон

превращается в:

Вдруг предо мной: пылящие поляны

Если у Пушкина прозаический план может детально разрабатывать содержание поэтического текста, но как только поэт переходит к работе над выражением, оно уже не мыслится вне ритма, то Пастернак в прозаических набросках к стихам ищет *выражение*¹. Поэтому у него нет пушкинской резкой грани между планом текста и его черновым наброском. Именно такой характер имеет в высшей мере интересный прозаический набросок текста XXIII.

Таков редкий у Пушкина, но обычный у Пастернака переход от одного размера к другому в ходе авторской работы над текстом. В тексте XIV—XV стихи:

Тихо пущенный облачный город...
 У прохожих весна над висками

Опять весна в висках стучится
 Снега землею прожжены...

¹ Принцип построения текста, свойственный прозе, в стихах до Пастернака применяли лишь немногие поэты. Характерно, что аналогичной была поэтическая техника Е. Баратынского, писавшего П. Вяземскому (1837), что в построении текста определяющей для него является мысль, которую он излагает «стихами иногда без меры, иногда без рифмы, думая об одном ее ходе». Мое внимание на эту цитату Баратынского обратил М. Л. Гаспаров.

С весной над висками
И вечер пахнет высью...

Что далеко ль отпущенный город ушел
С своей думой — весной над висками...

представляют собой варианты набросков одного и того же поэтического текста.

Приведенные факты свидетельствуют о том, что именно *значения слов* (пока мы не касаемся фонологического-интонационного проблемы), а не ритмика определяют характер отбора слов в поэзии Пастернака. То, что поэт подходит к тексту с приемами прозаика, плохо согласуется с репутацией иррационалиста и противника разума. Однако попутно мы убедились, что еще одна система запретов — ритмическая — не работает (вернее, не играет доминирующей роли, поскольку случаи, в которых она оказывает на автора регулирующее воздействие, также многочисленны).

Но каковы же позитивные законы отбора слов в тексте Пастернака?

Одним из существеннейших вопросов культуры XX в. является отношение к обыденному сознанию, нормам и представлениям, выработанным в человеке каждодневной практикой и непосредственными данными его чувств. Чем ограниченной сфера человеческой деятельности, тем достоверней кажется картина, рисуемая бытовым сознанием. Колоссальный научный скачок, резкое расширение всего мира социальных отношений, составляющие особенности культуры XX в., убедили, что бытовая картина мира лишь в определенных масштабах способна давать представление об объективной реальности, а при выходе за их пределы превращается из средства познания в источник заблуждений.

Между тем у бытового сознания в его претензиях отождествлять себя с реальностью, а свои привычные связи — с объективной истиной были сильные союзники. С одной стороны, это была «положительная» наука XIX в., воспитанная на классической механике и позитивистских классификациях. Привычно отождествляя зримый, разделенный на «вещи» мир с реальностью, она склонна была любую критику этих представлений объявлять «мистикой» (благо, мистика действительно активизировалась в обстановке резкого сдвига культурных ценностей в начале XX в.). Существенным оказывалось и то, что в философии метафизическая традиция просветительского материализма упорно отождествляла реальность с ее отражением в формах бытового сознания, относя любое иное, более усложненное представление о структуре действительности за счет иррационализма. При этом грубый просветительский материализм и в этой коллизии заслуживал двойной оценки, поскольку одновременно противостоял явлениям культурного распада (в дальнейшем характерна активизация просветительских традиций в антифашистской литературе 1930-х гг.).

С другой стороны, бытовое сознание оказывалось единственной идеологической формой, доступной пониманию масс мещанства, антикультурная функция которого обнажилась в XX в. с особенной силой. Борьба за или

против монополии права бытового сознания моделировать действительность обратилась в борьбу за или против стремления мещанства монополизировать себе сферу человеческого духа. Не случайно перед теми направлениями искусства, которые выполняли авангардную роль в борьбе с мещанством, вопрос об отношении правдоподобия и правды встал с особенной остротой. Проблема построения нового реализма, который бы не рассматривал эти два понятия как неразрывно связанные, стала одной из основных задач общеевропейского культурного движения начала XX в.

И живопись, и театр — каждое искусство по-своему — стремились найти выход из мира привычных, бытовых, *внешних* связей в мир скрытой структуры действительности. В словесном искусстве бытовое сознание воплотилось в семантических связях, присущих языковой норме. Поэтому построение из слов образа мира, отличного от привычных иллюзий «здравого смысла», неизбежно должно было протекать как взрыв языковой нормы смысла. При этом нормам «здравого смысла» могла быть противопоставлена и субъективная, принципиально индивидуальная система связей, и глубинно-объективная картина мира. В реальных произведениях вопрос усложнялся тем, что все эти тенденции сложно смешивались, а самосознание тех или иных литературных деятелей часто несло на себе печать метаязыка устаревших философских концепций.

Анализ рукописей молодого Пастернака ведет нас в центр лаборатории нового отношения к поэтическому слову. И хотя утверждение субъективизма поэтического мира Пастернака стало в исследовательских работах общим местом, мы убеждаемся в вещности, предметности его «поэтического хозяйства» и в напряженности попыток найти скрытые отношения между предметами и сущностями *внешнего* мира. Зарисовки, пейзажи решительно преобладают в его замыслах и набросках над собственно-лирическими текстами. То, что может восприниматься в этих текстах как «субъективность», связано совсем не с погружением поэта в глубины внутренних переживаний, а с полной неожиданностью изображаемого мира. Для проникновения в скрытый механизм текста очень показателен один набросок.

Среди публикуемых Е. В. Пастернак рукописей содержатся два листка, позволяющие гипотетически восстановить этапы работы над стихотворным наброском, посвященным чтению при свете свечи.

Вначале идут две, в какой-то момент равноценные, попытки зачина:

Как читать мне? Я болью сквожу
Оплывает зажженная книга

и

Набегают — сбегает слова
В оплывающей книге.

Видимо, попыткой их синтеза являются строки:

Оплывают, сгорают слова
Оттого что [я] так [я] сквозу я¹.

Возобладал первый вариант, но второй его стих и заключительное полустиише первого поменялись местами. Соответственно тема «оплывания» была сжата, а «сквозняка» распространилась образом «гонимых страниц».

Как читать мне! Оплыли слова
Ах откуда, откуда сквозу я

¹ Стих представляет собой интересный пример той первичности для Пастернака семантических сцеплений и вторичности размера, о которой мы говорили выше. Поэту существенно семантическая сцепленность слов «оттого» «что» «я» «так» «сквозу». Подгонка же их под определенный размер совершается во вторую очередь. В данном случае она не удалась, несмотря на попытки перестановки местоимения «я». Сочетание двух стихоформирующих принципов: ритмической инерции или семантической последовательности — как исходных, заданных величин характерно не только для Пастернака. Аналогичное значение имеют автопризнания Маяковского. Если в «Как делать стихи?» подчеркнута роль ритмической инерции («Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов <...> Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова»), то в «Разговоре с фининспектором о поэзии» ясно подчеркнуты конфликт слова и ритма и первичность слова:

Начнешь это
 слово
 в строчку всовывать,
а оно не лезет —
 нажал и сломал.

Любопытно, что в стихотворении Пушкина «Прозаик и поэт» превращение *мысли* в *стих* описывается как «заострение» ее рифмой.

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю (II, 444).

Аналогичное представление о стихе как соединении мысли с рифмой встречаем и в «Осени»:

И *мысли* в голове волнуются в отваге,
И *рифмы* легкие навстречу им бегут
(III, 321, курсив мой. — Ю. Л.).

(ср. в вариантах: «Излиться рифмами, рассказами, виденьем», III, 929). Необходимость подчинить текст некоторому размеру нигде не упоминается, как не упоминается необходимость подчинить его правилам русского языка: текст *не мыслится* вне этих норм. То, что подчинение законам размера дается интуитивно (слова как бы сами располагаются, как становятся они в соответствие с определенными синтаксическими моделями), а рифма — результат дополнительного усилия, отчетливо сказано в черновых набросках «Разговора книгопродавца с поэтом»:

...мысли чудные рождались
В размеры стройные стекались
Мои невольные слова
И звучной рифмой замыкались (II, 838).

И образ «невольные слова», и его варианты: «новорожденные слова», «мои послушные слова» подчинены представлению об автоматичности действия ритмических норм при построении поэтического текста.

В плосках строк разбираю едва
Гонит мною страницу чужую.

Первый, второй и четвертый стихи приняли, по мнению поэта, окончательный вид, и он их переписал. Правда, отсутствие третьего стиха допускало изменения в рифмовке первого, и Пастернак попытался ее свариировать:

Как читать мне? Оплыла печать.

Однако в дальнейшем он вернулся к уже имевшемуся «оплыли слова». На этом работа над текстом, видимо, оборвалась.

Словарь всех вариантов этого текста дает очень ограниченный список:

Ах	книга	сбегать
боль	набегать	сквозить
в	о	слово
гнать	оплывающий	страница
грусть	оплыть	строка
даль	откуда	чей
едва	печать	читать
задувший	плоска	чужой
зажженный	разбирать	я
как	разгонять	

Примечательно, однако, другое: анализ имен этого списка позволяет восстановить круг денотатов, определивших содержание данного текста.

Первую группу составляет книга и относящиеся к ней предметы реального мира: страница, строка, печать (в значении «шрифт»).

Вторая группа образуется из свечи и плоски.

Третья связана с не упомянутым в тексте в именной форме сквозняком (ветром) и включает в себя «даль».

Четвертая — «я» с относящимися к нему «боль» и «грусть».

Каждой денотативной группе соответствует в тексте гнездо слов определенной семантики. При этом кроме имен имеются, соответственно распределенные, предикаты, описывающие поведение денотатов.

Ближайшей задачей поэта, видимо, было описать некоторую реальную ситуацию, сложившуюся из совокупности этих денотатов и их поведения и отношений. Выраженная в категориях бытового опыта и привычных языковых семантических связей, эта картина должна была, очевидно, определить текст такого рода: «Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы». Однако, с точки зрения Пастернака, такой текст менее всего будет отвечать

реальности. Для того, чтобы к ней прорваться, следует разрушить рутину привычных представлений и господствующих в языке семаитических связей. Борьба с фикциями языка во имя реальности, прежде всего, опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами. Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира. Свойства же эти внутренне сложны и взаимопроникают, как краски у импрессионистов, а не отделены, как раскрашенные маляром в разные цвета поверхности. Одновременно такие характеристики, как «быть субъектом», «быть предикатом» или «быть атрибутом (субъекта или предиката)», воспринимаются как принадлежащие языку, а не действительности. Поэтому текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций. Так, вместо: «оплывает свеча» появляются: «оплывает печать», «оплывают слова», «оплывающая книга». Стихи: «Оплывает зажженная книга» или «Оплывают, сгорают слова» — полностью преодолевают разделенность «книги» и «свечи». Из отдельных «вещей» они превращаются в грани единого мира. Одновременно сливается «я» поэта и ветер. Оказываются возможными такие сочетания, как: «Откуда, откуда сквожу я», «Мною гонит страницу чужую».

В борьбе с бытовым распределением смысловых связей вырисовываются два семантических центра: я = ветру и свеча = книге. Если внутри каждой из групп устанавливается полное семантическое тождество (это очевидно из наблюдений над производимыми поэтом заменами), то между группами — отношение, определяемое эпитетом (единственным во всем тексте!) «чужой». Я = ветру гонит (разгоняет) страницу и задувает свечу. Весь текст посвящен невозможности контакта между этими семантическими центрами (невозможности «чтения», слияния «я» и «книги»). Зато «я» наделено родством с «далью». Пространство введено указанием на движение и разомкнутость:

Чьей задушею далью сквожу я...

Слова с указанием пространства выступают как синонимы слов, обозначающих душевную боль: сочетание «далью сквожу я» взаимозаменяемо с «грустью сквожу я» и «я болью сквожу».

Необходимо, однако, подчеркнуть, что семантические центры, организующие мир иначе, чем это делает естественный язык (в данном случае «свеча» и «ветер»), не являются у Пастернака символами. Непонимание этого существенного положения заставит истолковать поэтику молодого Пастернака как символистскую, что было бы грубым заблуждением. Истинный мир противостоит пошлому совсем не как абстрактная сущность грубой, зримой вещественности. Он также наделен чертами зримости и осязаемости. Истинный мир не только эмпиричен, но, по Пастернаку, он и есть единственный подлинно эмпирический: это мир, *увиденный* и *почувствованный*, в отличие от мира слов, фраз, любых навязанных (в первую очередь, языком) рутинных конструкций. С этим следует сопоставить устойчивую для Пастернака анти-

тезу истины чувств и лжи фраз. Поэтому те подлинные связи, которые организуют мир Пастернака, мир разрушенных рутинных языковых связей, — это почти всегда связи *увиденные*. Ср.: «Пастернак в стихах *видит*, а я *слышу*» (Цветаева М. Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 62, курсив Цветаевой). В публикуемом Е. В. Пастернак тексте третьей строфы стихотворения «Жужжащею золой жаровень» читаем:

Где тяжко шествующей тайны
Средь яблонь пепельных прибой
Где ты над всем как помост свайный
И даже небо под тобой.

В дальнейшем текст принял такой вид:

Где пруд как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой¹.

Для того, чтобы понять логику этой замены, следует восстановить те зрительные образы, которые выступают по отношению к поэтическим текстам в качестве текста-интенции. Направленность текста Пастернака на объект (вопреки господствующему мнению) ясно подтверждается той точностью, с которой восстанавливаются на основании поэтического текста внетекстовые реалии. Отыскать *те* московские улицы и дома, *те* вокзалы и перроны, *те* подмосковные пейзажи, которые стоят за текстами тех или иных стихотворений, — задача не только вполне выполнимая в принципе, но, при достаточном знании биографии поэта, вероятно, нетрудная. Так, «пруд», упомянутый во втором варианте текста, в первом не назван. Однако существование его за текстом безошибочно восстанавливается из зрительной реконструкции образа:

Где ты над всем, как помост свайный
И даже небо под тобой².

Внетекстовым регулятором текста, который задает «правильное» соотношение слов, является зрительный облик мира, возникающий перед наблюдателем, смотрящим в воду с мостков пруда — отраженное в воде звездное небо оказывается расположенным *под* ним. Поднятая над землей точка зрения поэтического текста³ переносит эту картину на сад (прибой цветущих яблонь

¹ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 48.

² Ср.: Где небо словно под тобой

Как звезды под причалом свайным.

³ Нам сейчас трудно сказать, было ли это окно второго этажа, выходящее в сад, или те сучья березы, о которых Пастернак писал: «Зеленая путаница ее ветвей представляла висевшую над водой воздушную беседку. В их крепком переплетении можно было расположиться сидя или полулежа. Здесь я обосновал свой рабочий угол» (Пастернак Б. Л. Собр. соч. Т. 4. С. 325). Однако существенно, что для автора это не какая-либо умозрительная или воображаемая, а осязаемая и зримая, точно ему известная точка зрения.

расположен *внизу*). Чисто умозрительная в другой художественной системе вынесенность автора *над* вселенной («Со мной <...> вровень миры зацветшие висят») у Пастернака — распространение на космос зримого образа.

Изменение строфы определено было переменами в зрительном тексте-интенции. Теперь это уже стал не помост, расположенный *над* водой, а свайный поселок на берегу. Представление о саде как свайном поселке на берегу неба вносило в космическую картину семантический элемент архаики (свайная постройка отождествляется в сознании современного культурного человека с древностью, истоками цивилизации). Небо оказывалось не *под*, а *перед* поэтом в этой изменившейся картине мира. Таким образом, общая идея у Пастернака — это *увиденная* идея. Отрыв от штампованных языковым сознанием сочетаний слов, которые для критиков Пастернака отождествлялись с реальностью, для него был не уходом от эмпирии, а движением к ней. Этим Пастернак противостоял и символизму с его представлением о фактах как внешней коре глубинных значений, и акмеизму, провозгласившему возврат к реальности, но отождествлявшему эту реальность с реально данным языковым сознанием. Глубокий конфликт с языком, роднивший Пастернака с футуристами, акмеистам был чужд.

Для ряда поэтических направлений начала XX в. характерен отказ от представления о языковых связях как воплощенной реальности и языковой семантической системе как структуре мира. С этим связано и то, что собственно языковая ткань стиха начинает строиться на основе сдвинутых значений, и то, что для построения текста становится необходим некоторый дополнительный регулятор. Он меняется в зависимости от того, как моделируется само понятие реальности. Таким образом, в качестве первичного материала, задающего типы семантических конструкций, выступает уже не один естественный язык, а сочетание его с некоторым добавочным компонентом. Можно было бы предложить следующие типы систем, под влиянием которых перестраивается семантика естественного языка в поэтических текстах¹:

тип поэтического текста	семантическая основа	система, под влиянием которой происходят сдвиги значений
символизм	естественный язык	язык отношений (музыка, математика)
футуризм	естественный язык	язык вещей (зримый образ мира, живопись)
акмеизм	естественный язык	язык культуры (уже существующие другие тексты на естественном языке)

Легко заметить, что в системе акмеизма культура — вторичная система — фигурирует на правах первичной, как материал для стилизации — построения новой культуры. Такой тип семантической структуры особенно интересен,

¹ При составлении настоящей таблицы мной использованы данные из работы В. Г. Минц, посвященной типологии литературы XX в.

поскольку самим акмеистам иногда был свойствен — на уровне вторичной системы — пафос отказа от культуры. Создаваемые ими тексты порой имитировали докультурный примитив (разумеется, в представлениях культурного человека начала XX в.). Однако определяющим было не то, что имитируется, а самый факт имитации — низведение вторичного текста в ранг первичного.

В тексте LIV любопытно прослеживается доминирование зрительных образов, которые выполняют роль своеобразных текстов, строящих стихотворение. Ядерную структуру текста представляет здесь некоторая реальная ситуация — встреча со стариком-горбуном. Ситуация эта трансформируется в некоторую поэтическую реальность, в которой «горбун» (старик с горбом спереди и сзади), «пригород», «прискорбие» составляют один семантический центр — угнетенности, скорби, незащищенности, а «сад», «центр <города>», «дождь», «гнет» — второй, агрессивный и подавляющий. Второй мир нападает на первый, первый прощает второму. Дальнейшая развертка текста совершается под влиянием двоякой тенденции. С одной стороны, инициативу развертки берут зрительные образы. Так, вначале в облике горбуна выделено противоречие (чисто зрительное) между искривленным телом («О, торса странная подушка») и величественным лицом («Лик Саваофа вековой»). Однако затем на него наслаивается, вероятно под влиянием живописи, образ отрубленной головы Иоанна-крестителя. С характерным для Пастернака убеждением, что разделение на «вещи», диктуемое здравым смыслом, лишь скрывает сущность мира: поэт видит в горбуне и пригороде — одно (поэтому пригород может прийти), а в фигуре самого горбуна двоих — палача и жертву, Иоанна, сменившего Саваофа, и того, кто держит его голову. Стих получает вид:

О, торса странная подушка
С усекновенной головой
Поддерживает будто служка
Лик Иоанна вековой.

С другой, развертка текста идет по законам сближения одинаково звучащих слов: «пригород прискорбий», «из сада под рассадой ветра» и др. Последнее связано с тем, что при взгляде на слова как на «вещи» звуковая их сторона оказывается более «реальной», осязаемой, более эмпирической, чем значение, относимое к миру «фраз».

Возможность превращения абстрактной мысли в одну или ряд зримых (вернее, ощущаемых) картин для текстов Пастернака — существенный критерий отличия «правильных» последовательностей от «неправильных»¹. Так,

¹ Возможность перекодировать словесный текст в зримый воспринимается как критерий истинности и основание для отбора. Так, стих

Быть может в Москве вы нынче
был заменен на:

Быть может над городом нынче
Зажглось в поднебесьях окно (LIII).

Указание на присутствие было заменено картиной зажигающегося на темном фоне окна, а значение этого присутствия — пространственной вынесенностью ее вверх («над городом... в поднебесьях»). Стихи, заведомо не поддающиеся такой перекодировке, как, например, «пропала реальность для глаза» (XLVI) — вычеркиваются.

метафорический, абстрактный образ «плыть с его душой и с нею же терпеть крушень» превращается в цепь картин, включающих и наблюдаемую со дна («точка зрения» утопленника!) трость, которая плавает на поверхности воды, оказывающейся в таком ракурсе — поднебесьем:

Там в поднебесии видна
Твоя нетонущая палка (XXX).

Было бы заблуждением думать, что дело идет о хорошо известном в романтической поэтике конфликте — невыразимости индивидуального значения в общей для всех семантической системе языка (романтическая тема «невыразимости»). Сущность вопроса противоположна: говорится о *защите жизни*, то есть начала объективного, от *слов*:

О ты, немая беззащитность
Пред нашим натиском имен.

То, что беззащитность природы *немая*, — не случайно: агрессия совершается в форме названия.

С этим связано то, что коммуникация в произведениях Пастернака всегда незнаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны: книгу нельзя читать, слова немые и глухие.

Мои слова. Еще как рavelины
Они глухи к глухим моим шагам.

Как бы поэт ни относился к словам, он обречен строить свой мир из слов. Заложенное в этом противоречие присуще не только Пастернаку — в той или иной степени оно неотделимо от поэзии как таковой. Однако каждая поэтическая школа, каждый художник слова решают его по-своему. Пастернак (определенным образом совпадая с футуристами) видел в слове две стороны. С одной стороны, слово — замена некоторой реалии, по отношению к которой оно выступает как чистая дематериализованная условность. Это слово «глухо». Оно лжет. Однако, с другой стороны, слово само материально, в графической и звуковой форме — чувственно воспринимаемо. С этой точки зрения, слово ничего не заменяет и ничем не может быть заменено — оно вещь среди вещей. В этом смысле оно может быть только истинным, поскольку само принадлежит истинному — эмпирическому — миру. «Правильное» соединение слов — это подчинение их не тем законам, которые соединяют языковые единицы в синтагмы, а тем, которые объединяют явления реального мира. Повторяемость фонем, с этой точки зрения, лишь внешне напоминает традиционную поэтическую эвфонию. Она должна вскрыть мнимость разделения текста на фонетические слова, подобно тому как семантическая структура текста опровергала членение мира в соответствии с лексическим членением языка. Поэтому отмеченный текст — это обязательно текст, фонологические повторы которого устанавливают структуру особого, сверхлексического единства. Эти три закономерности: организация текста в соответствии со

зримым обликом мира, организация текста в соответствии с теми мыслями, которые возникают из нетривиального (то есть не данного «здравым смыслом») сопоставления образов увиденного и «почувствованного» мира, и организация текста в соответствии с требованием единства фонологической структуры — компенсируют отмену обязательности бытовых, привычных связей, ликвидацию автоматически действующих семантических связей языка и ослабленность ритмического автоматизма. Сам Пастернак предельно точно указал именно на эти принципы, характеризуя в 1957 г. свои стихи 1921-го: «Я не добивался отчетливой ритмики, плясовой или песенной, от действия которой почти без участия слов сами собой начинают двигаться ноги и руки. <...> ...моя постоянная забота обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. Чтобы всеми своими особенностями оно было вгравировано внутрь книги и говорило с ее страниц всем своим молчанием и всеми красками своей черной, бескрасочной печати»¹.

Основой сочетаемости слов в тексте Пастернака оказывается снятие некоторых общеобязательных в языке запретов. Однако снятие запретов может быть значимо, только если оно ощутимо, то есть если текст одновременно проецируется на две системы закономерностей: систему, в которой определенная последовательность элементов выступает как единственно возможная (структура ожидания), и систему, которая вводит какие-либо иные ряды предсказуемости, отменяющие первый тип. В этом случае и соблюдение определенных закономерностей, и их нарушение оказываются — в разных системах — носителями значений.

Семантическая структура стиха раннего Пастернака строится на основе принципа соположения разнородных семантических единиц². Однако такое соположение предполагает не только обеспечивающее высокую степень непредсказуемости различие, но и определенное семантическое сходство. Значение получает не только семантическая отдаленность, но и степень этой отдаленности.

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной³.

В цепочке: «сады — пруды — ограды — мирозданье — страсти разряды» не просто соположены значения разных рядов, но и модулируется степень несходства. «Сады», «пруды» и «ограды» однородны как обозначения вещественных понятий, как детали эмпирически данного пейзажа. Соположение их в один ряд вполне соответствует нормам языка и привычке бытового

¹ Пастернак Б. Л. Собр. соч. Т. 4. С. 620.

² На особую роль принципа соположения семантических единиц в поэтике русского футуризма указал в ряде работ проф. М. Дрозда.

³ Пастернак Б. Л. Собр. соч. Т. 1. С. 137; ср. также: С. 18—19.

восприятия. Этим создается инерция «обычности». Разница значений, активизируемая в этом ряду, — это отличие между различными предметами одного и того же уровня реальности. «Мирозданье» активизирует противопоставление части и целого. Однако, вводя «страсти разряды», Пастернак вообще снимает эту оппозицию, заменяя ее антитезой «человек — мир», «материальная реальность — чувство». Таким образом, каждый добавляемый к ряду элемент опровергает некоторое ожидание и устанавливает новое, в свою очередь, опровергаемое следующим¹. Несколько иначе сделан вставной ряд: «Кипящее белыми воплями». Здесь слова не образуют своей синтаксической структурой подобной цепочки функционально равных элементов. Однако наряду с синтаксической конструкцией образуется определенный семантический эффект, — соположение. «Кипящий» — понятие, подлежащее моторно-ощутительному восприятию (передается значение пенности), «белый» — зрительно-цветовое, «воплль» — слуховое понятие. Соединение их в единый ряд дает единую инерцию сенсорности и, одновременно, активизирует различие типов восприятия, создавая значение полноты.

Возможность нарушения любой привычной и ожидаемой семантической связи деавтоматизирует текст и создает облик деавтоматизированного мира². Однако ранние стихи, опубликованные Е. В. Пастернак, — лишь определенный этап на этом пути.

Принцип соположения разнородных элементов играет еще одну роль при построении семантических моделей: он уравнивает, то есть, с одной стороны, выявляет, а с другой, снимает определенные семантические оппозиции. Для текста Пастернака особенно существенно снятие оппозиции «одушевленное — неодушевленное». Ранние стихи с известной прямолинейностью обнажают одну существенную особенность лирики Пастернака. Критика настойчиво обвиняла поэта в субъективности, потере интереса к внешнему миру. Однако само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделен одушевленностью, внутренний — картинной пейзажностью и предметностью. Граница между «я» и «не-я», сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята. Это обнажено в таких стихотворениях, как «Быть полем для себя; сперва, как ознь...», «Я найден у истоков щек», «С каждым шагом хватаюсь за голову» и др. Особенно интересны в этом отношении пути работы над стихотворением

¹ Примером одновременной активизации двух взаимноналоженных структур могут быть стихи типа:

Дай застыть обломком о тебе (XLII).

Текст порождается пересечением двух возможных фразеологических сочетаний: «обломком тебя» (чего?) и «память о тебе» (о ком?). Прием этот мало используется в публикуемых текстах, но очень существен для дальнейшего творчества Пастернака.

² В этом смысле «традиционность» стиха позднего Пастернака совсем не представляет собой отказа от структуры ранней поэзии: хотя читатель и сталкивается с обычными языковыми конструкциями, он знает, что они могут быть нарушены и используются поэтом отнюдь не в силу языкового автоматизма. Бытовой, «правдоподобный» мир, — не единственная возможность. И, хотя поэт изображает именно его, читатель помнит об альтернативных возможностях.

«Весна» (XXIII). Стихотворение имеет прозаический план, который не полностью реализован в стихотворном — неоконченном — тексте:

«Карий гнедой зрачок [мальчик] зерна снегу. А ближе брови переходят в кусты и птиц [черту], под ним [капель] благовеста и вечереют огни и кутается в мех же земля огни хватает и [зароет] пр.»

Текст этот интересен, во-первых, тем, что обнажает зерно, из которого разворачивается у Пастернака произведение. Это не ритмическая инерция и не сюжет. Даже грамматика в этой стадии не обязательна (речь идет не о значимых нарочитых нарушениях, а о тех невольных грамматических несогласованностях, которые показывают, что создание отмеченного по языковым нормам текста совсем не было целью). В основе — поиски нужных семантических сцеплений, соположения слов. Во-вторых, бесспорный интерес представляет слитность внешнего и внутреннего в некий единый портрет-пейзаж.

Достигаемое таким образом одушевление мира имело большое значение. Если для символистов все имело значение, то постсимволистская культура разрабатывала проблему значительности реальности, которая должна была перестать рассматриваться как внешний знак и не потерять от этого культурной ценности. Речь шла о реабилитации жизни как таковой. Однако было бы заблуждением полагать, что философская антитеза «субъективное — объективное» не играет никакой роли в поэтической модели мира Пастернака раннего периода. Здесь необходимо сделать уточнение: снятая при соотношении «я» и природы, она полностью сохраняется в отношении «я — другие люди». Здесь появляется тема душевной «каймы», отгораживающей человека от человека. «Кайма» эта — и причина страданий, и показатель богатства личности (ср. об ангелах: «Каймы их души лишены»). Так завязываются, пока еще только намеченные, основные сюжеты лирики Пастернака. Отношение к другим людям предстает в трех основных вариантах: тема любви, тема народа, тема другого человека, совершающего подвиг и вызывающего восхищение, преклонение и жалость.

Тема народа представлена в публикации Е. В. Пастернак двумя очень интересными набросками: «Я не ваш, я беспечной черни / Беззаботный и смелый брат» и «О если б стать таким, как те / Что через ночь на диких конях гонят». Что касается третьей темы — очень существенной для Пастернака (из нее потом разовьется тема революции) — то уже в публикуемых набросках она начинает связываться с образом женщины-героини («Шарманки ль петух или окрик татар» и «Кто позовет амазонку в походы»). Возникающая тема женской доли («И был ребенком я, когда закат») расположена на перекрестке первой и второй тем.

Из сказанного вытекает интересная особенность: все основные аспекты социальной проблематики — от любви до революции — воплощаются в лирике Пастернака в виде разных типов сюжетов, построенных из трех основных компонентов: «я», «природа», «женщина». Этих элементов оказывается достаточно для построения любой социальной или космической модели. Поэтому построение грамматики лирических сюжетов у Пастернака можно рассматривать как вполне достижимую задачу. Однако, поскольку в настоящей публикации мы имеем дело в основном с отрывками, решение этой

задачи потребовало бы слишком обширных экскурсов в позднейшую лирику поэта.

Разрушение облика мира, создаваемого «здравым смыслом» и автоматизмом языка, — не мировоззрение и не эстетическая система. Это — язык культуры эпохи. Именно поэтому оно может быть положено в основу различных, порой противоположных идейно-эстетических структур. Практически мы это можем широко наблюдать в жизни искусства XX в.

Пастернак был человеком высокопрофессиональной философской культуры. Естественно, что определение собственной позиции в терминах того или иного философского метаязыка его весьма занимало. Однако, хотя бесспорно, что такая автомодель собственного сознания оказывала определенное воздействие на позицию Пастернака как поэта, отождествлять обе эти стороны вопроса у нас нет достаточных оснований. Для истории философского самоопределения Пастернака публикуемый цикл представляет особый интерес. В рамках его отчетливо выделяется группа стихотворений и стихотворных набросков, непосредственно посвященных философии как теме.

Стихотворения эти имеют ряд общих признаков. Во-первых, все они носят шуточный или сатирический характер. Во-вторых, семантическая фактура стиха, которую вырабатывает Пастернак в это же самое время, им оказывается полностью чуждой. Это не семантическая соположенность типа:

Облака были осенью набело
В заскорузлые мхи перенесены
На дорогах безвременье грабило
Прошлой ночью отъезжие сны (XLIX).

Это те каламбуры и шуточные бессмыслицы, которые представляют для иронической поэзии вполне традиционное явление:

В животе у кандидата
Найден перстень Поликрата... (XLIII).

При этом любопытна одна особенность: в XIX в. шутливая поэзия, интимно-альбомная или журнальная сатира, пародия зачастую играли роль лаборатории, вырабатывавшей новые формы поэтического выражения: каламбурную рифму, фамильярные стилистические сочетания и т. п. Когда этот род поэзии был уравнен в правах с высокой лирикой и отдал ей присущие ему средства построения текста, он из революционирующего начала в жанровой иерархии превратился в консервативное. Стихи с установкой на шутку стали значительно менее экспериментальными, чем лирические. Это видно в сатириконовских гимнах Маяковского и в сатирической поэзии Пастернака.

В-третьих, стихотворения этого цикла интересны ироническим отношением к той самой философии, влияние которой на Пастернака — в эти же самые годы — засвидетельствовано бесспорными данными. Язык философии

противопоставляется языку поэзии как фраза — жизни. Несовместимость этих двух полюсов действительности порождает особый юмор, родственный романтической иронии и сатире Андрея Белого:

И разойдась в народном танце
В безбрежной дали тупика
Перед трактором хор субстанций
Отплясывает трепака (XLIV).

Романтические оксюмороны «даль тупика», «субстанции — трепак» или, в другом тексте, «Над гнусной, зловонною Яузой — Восходит звезда Эббингауза» — иной природы, чем семантические соположения лирики. То, что сатира использует более архаическую структуру стиля, — знаменательно.

Отталкивание от привычных структур сознания — не самоцель и не единственная характеристика стиля молодого Пастернака. Не менее существенным является его *тяготение* к этим же *обыденным формам мышления и речи*. Сущность лишь в том, что из стихни авторской речи они превращаются в *объект изображения*. Обыденный мир на всем протяжении творчества Пастернака был одной из существеннейших его поэтических тем. Однако обыденные связи не автоматически переносятся из области языка и жизненных привычек, а воссоздаются из того поэтического материала, в котором любая рутинная последовательность имеет альтернативу и поэтому становится фактом свободного поэтического выбора, фактом познания и сознания.

Если сопоставить полученные нами данные о художественной функции выделенных нами на с. 693—694 пластов правил в поэтике Пушкина и Пастернака, то мы получим ряд содержательных различий. В системе поэзии Пушкина первые два пласта связаны и, не давая альтернативных возможностей, не являются сферами художественного моделирования. Нормы третьего пласта в их внехудожественном выражении выступают как внележащая по отношению к тексту система, которая, с одной стороны, ему предшествует, а с другой, представляет для текста идеальную цель движения. Таким образом, нормы третьего пласта, по существу, лежат вне данного текста и представляют собой общее семантическое поле, в котором текст движется.

Нормы четвертого и пятого пластов в системе поэзии Пушкина резко отделены от всех предшествующих. Именно в их сфере и совершается собственно художественное моделирование. Анализ грамматической структуры поэтического текста, проведенный Р. О. Якобсоном, убедительно показал, что и первый пласт во всякой поэзии, в том числе и пушкинской, активен. Однако необходимо отметить, что эта активность: 1) разворачивается в пределах языковой литературной нормы. Поэт выбирает некоторые грамматические возможности из набора, который в нехудожественном употреблении дает равнозначные, с точки зрения содержания, возможности. Выход за пределы языковой нормы запрещен; 2) особая активность грамматической структуры обнаруживается, если текст воспринимается как поэтический. То

есть в пределах пушкинской нормы текст должен быть организован на четвертом и пятом уровнях (то есть восприниматься как «стихи») для того, чтобы организация на первом или втором уровнях могла функционировать как художественно значимая. При этом необходимо именно единство организации четвертого и пятого пластов. Известный пример Б. В. Томашевского: безупречные хорей в тексте «Пиковой дамы» («Германн немец: он расчетлив / Вот и все! — заметил Томский») — случай, когда организованность текста на четвертом и неорганизованность на пятом уровне не создает «стихотворения».

Тексты Пастернака дают иную иерархию организованности. Нормы первого и пятого уровней реализуются как «система нарушений». На первом и втором уровнях текст получает свободу, не свойственную практической речи, что делает эти уровни особенно активными в их функции художественного моделирования. Второй пласт структуры отменен вообще. Он заменен «зримым миром» — целью зрительных представлений, которые автор стремится освободить от давления формирующей инерции языка. Этот мир зрительных представлений стоит между объектом и текстом и оказывает на текст регулирующее воздействие. «Монтаж» зрительных образов составляет одну из основных образующих художественной модели Пастернака и роднит ее с поэтикой кино в понимании С. Эйзенштейна. Этот монтажный принцип проявляется в том, что *соединение слов* становится основой упорядочения текста. Оно компенсирует предельную освобожденность связей на других уровнях.

Системы Пушкина и Пастернака могут рассматриваться как реализации двух полярных принципов генеративного построения текста.

Анализ стихотворения Б. Пастернака «Заместительница»

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой гостят и гостят и грустят.

Что от треска колод, от бравалды Ракочи,
От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей
По пианино в огне пробежится и вскочит
От розеток, костяшек, и роз, и костей.

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шальный,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши, как муку, и еле дыша.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.

Так ссл бы вихрь, чтоб на пари
Порыв паров в пути
И мглу и иглы, как мюрид,
Не жмуря глаз снести.

И объявить, что не скакун,
Не шальный шепот гор,
А эти розы на боку
Несут во весь опор.

Не он, не он, не шепот гор,
Не он, не топ подков,
Но только то, но только то,
Что — стянута платком.

И только то, что тюль и ток,
Душа, кушак и в такт
Смерчу умчавшийся носок
Несут, шумя в мечтах.

Им, им — и от души смеша,
И до упаду, в лоск.
На зависть мчались мешкам.
До слез — до слез!

1917

Стихотворение Б. Пастернака построено по принципу соединения несовместимых элементов. С одной стороны, непрерывно активизируются в сознании читателя упорядоченности различных уровней — от общекультурной традиции до стилистической и семантической отмеченности фразы. Эти упорядоченности предопределяют структуру читательского ожидания, создавая определенную предсказуемость текста. Однако из всех возможных продолжений Пастернак каждый раз избирает наименее ожидаемое. Такое построение подразумевает постоянное подтверждение в памяти читателя некоторой художественной системы и опровержение этой системы текстом. Это придает каждому семантическому элементу характер неожиданности, повышая его информационную нагруженность.

Уже название «Заместительница» включает текст в определенную — романтическую — традицию. Для поэзии Пастернака это двойная традиция — Лермонтова¹ и Гейне. Стихотворение Гейне «Ich stand in dunkeln Träumen», известно было Пастернаку и в подлиннике и в многочисленных русских переводах: к моменту появления текста Пастернака широко известны были переводы Н. Огарева (1840), Ап. Майкова (1857), М. Михайлова (1857), Н. Добролюбова (1857), А. Яхонтова (1860), В. Ильина (1878), А. Мейснера (1881), Н. Полежаева (1903). Приведем текст перевода Михайлова — бесспорно наиболее популярного в дореволюционной русской поэзии (зафиксировано семь переизданий):

Объятый туманными снами,
Глядел я на милый портрет,
И мне показалось: я вижу
В нем жизни таинственный след...

Как будто печальной улыбкой
Раскрылись немые уста,

¹ См. в наст. изд. разбор стихотворения М. Ю. Лермонтова «Расстались мы; но твой портрет...» в разделе «Анализ поэтического текста».

И жемчугом слез оросилась
Любимых очей красота.

И сам я невольно заплакал —
Заплакал, грустя и любя...
Ах, страшно поверить!.. Неужто
Я точно утратил тебя?

Однако стихотворение Гейне ведет нас к еще одной — существенной для Пастернака — традиции. На его текст был написан популярный романс Шуберта, ассоциирующийся с определенной культурно-бытовой традицией — укладом жизни русской интеллигенции начала XX в. На одном полюсе здесь был А. Блок, писавший в начале декабря 1903 г. С. Соловьеву: «Был концерт Олениной. Со мной делалось сначала что-то ужасно потрясающее изнутри, а после немецких песен я так устал, что с трудом слушал русские. Она пела, между прочим, „Лесного царя“ „Двойника“, „Два гренадера“...»¹. На другом — Александр Герцевич из стихотворения Мандельштама, который «Шуберта наворачивал / Как чистый бриллиант». Посредине располагался интеллигентский быт с домашним музицированием.

Сочетание романтической традиции с ассоциациями интеллигентского бытового уклада определяет тот тип ожидания, который заранее задается читателю. Дальнейший текст последовательно опровергает и структуру заданного «я», и образ «заместительницы».

Стихотворение Гейне начинается:

Ich stand in dunkeln Träumen
Und starrte ihr Bildnis an...

Ср. у Михайлова:

Объятый туманными снами,
Глядел я на милый портрет...

у Огарева:

Стоял я в мрачной думе
И на портрет глядел...²

Поэтическая традиция задает представление о романтическом, мечтательном «я», вззирающем на «милый портрет». Стихотворение Пастернака начинается:

Я живу с твоей карточкой...

Здесь замена «я — ее портрет» на «я — твоя карточка» уже представляет собой замену разрешенной последовательности элементов на запрещенную.

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 72—73.

² Огарев Н. П. Избр. произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 92.

Однако замена типовой связки между этими членами, вроде: «объятый туманными снами глядел» на «живу с...», делает текст последовательностью запрещенных соединений: романтическое «я» соединяется с объектом с помощью глаголов, исключенных из мира присущей ему лексики. Так, романтическое «я» вдруг заменяется на футуристическое. Но еще более значительные перемены происходят с самой «заместительницей»: в традиционной системе — это замена замещаемого замещающим становится источником сюжета.

Романтическая схема: портрет и подлинник меняются местами (у Лермонтова: более ценное — менее ценное; у Гейне: живое — мертвое, неживой портрет возлюбленной оживает в тот момент, когда читателю сообщается, что сама она уже мертва) — в стихотворении вообще снята. Карточка — «заместительница», но наделена она свойствами, которые не могут иметься у *изображения* человека, а возможны лишь у самой героини.

Мы уже видели, что «я» исключает продолжение «живу с». Но «живу с» исключает (уже на семантическом уровне) продолжение «твоей карточкой». Далее продолжается тот же принцип построения: характеристики, присоединяемые к карточке, избираются по принципу наименьшей вероятности. В стихотворении Гейне говорится об оживлении лица на портрете и неподвижному изображению приписывается ряд моторных характеристик. При этом текст построен так, что допускает двойное толкование: портрет оживает или только кажется оживающим. В традиции русских переводов реализуется лишь вторая возможность:

И мне показалось: я вижу
В нем жизни таинственный след...
(Михайлов)

И милый лик, казалось,
Жизнь тайную имел...
(Огарев)

У Пастернака — двойная, для этой традиции, неожиданность: карточка *не кажется* живой, а живая, и ей приписываются наименее вероятные — звуковые — характеристики. Присоединение к «твоей карточке» уточнения «той, что хохочет» еще создает определенную двусмысленность: речь может идти и о звуковой характеристике карточки (невозможное, с точки зрения бытового опыта, сочетание), и о фотографии, изображающей смеющуюся девушку (возможное сочетание). Но присоединение стиха

У которой суставы в запястьях хрустят —

сразу же исключает возможность варианта, сохраняющего бытовое правдоподобие.

Той, что пальцы ломает и бросить не хочет...

Снова создается ситуация двойного семантического осмысления — возможного в бытовом отношении «пальцы ломает» в значении — «хрустит», «бросить» в значении — «перестать». Однако допускается и иное толкование — прямое — значения для обоих слов. Ср.:

...Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши...¹

Сочетания «суставы хрустят — пальцы ломает» и «пальцы ломает — бросить не хочет»² подразумевают разное значение среднего члена («пальцы ломаю») и, следовательно, вместе образуют семантически несовместимую цепочку. И наконец эта цепь мнимых уточнений и запрещенных последовательностей завершается стихом

У которой гостят и гостят и грустят.

Здесь «гостят» присоединено к самому себе как *другое* слово, а «грустят» выполняет функцию семантически однородного ему члена предложения. Так строится последовательность разнообразных нарушений инерции читательского ожидания и соединения в единую структурную последовательность элементов, которые по правилам читательского сознания не могут быть соединены.

Называя свое стихотворение «Заместительница», Пастернак тем самым включил его в определенную романтическую традицию. Однако весь текст идет вопреки этой традиции — и в соответствии с авангардистской концепцией тождества слова и вещи: карточка описывается не как двойник возлюбленной, а как сама возлюбленная. Тема двойничества вызвана в сознании читателя, а затем полностью снята. Это достигается звуковой и динамической характеристикой, которая не воспринимается как нарушение некоторой исходной и, казалось бы, для карточки обязательной нормы неподвижности.

Принципиальное неразличение знака (слова, «заместителя» любого вида, в том числе и романтического двойника) и предмета³ приводит к нарочитому смешению в стихотворении еще двух важных аспектов — текста и его функции. Мы говорили выше о традициях лермонтовской и гейневской лирики, романтического романса Шуберта и «культурного» интеллигентского быта конца XIX — начала XX в. Однако эти традиции принципиально принад-

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 10. С. 286.

² Читатель, знакомый с поэтикой футуризма, ожидает оживления стертых фразеологизмов при помощи включения в один ряд свободных и несвободных сочетаний слов:

«Кто из вас из сел, из кожи вон, из штолен
не шагнет вперед...» (Маяковский)
«Скорей со сна, чем с крыш» (Пастернак).

³ Ср. многократно декларировавшееся лидерами левого искусства утверждение о том, что произведение — не знак «вещи», а сама вещь, и в связи с этим уравнивание поэта с создателем материальных ценностей — рабочим, конструктором, инженером.

лежат разным уровням: тексту и его функции. Определенная бытовая атмосфера составляла с этими текстами единое культурное целое. Однако именно потому, что данные тексты функционировали в определенной культурной среде, изображение этой среды в них не могло входить. Текст должен был быть воплощением романтического порыва, пронизан динамикой, стремлением и неудовлетворенностью. Сфера его социального функционирования — область Gemüth'a, устойчивого быта гостиных, милой домашней жизни представлялась неподвижной, застывшей, антиподом, а не продолжением текста. Так рождался романтический сюжет типа «Ганса Кюхельгартена» Гоголя — бегство из быта в литературу, из сферы функционирования текста в самый текст как некое жизненное пространство (тема эта очень важна для Гофмана).

В стихотворении Пастернака романтический текст и быт, в котором он живет, перемешаны, причем именно быту и его героине «заместительнице», неподвижному портрету, выступающему как часть этого — очень конкретного — бытового уклада, приданы черты динамизма, романтической стремительности (портрет назван на полулитературном жаргоне «карточкой»; карточка в начале 1920-х гг. еще деталь определенного, совсем не массового быта). Если судить по описанию — имеется в виду любительская карточка, а не профессиональный фотографический, с его обязательной условностью позы, портрет.

Следующая строфа, формально присоединенная к первой в виде определительного придаточного предложения, представляет вполне самостоятельную структуру: карточка разделяется на неподвижный дом (быт) и саму «заместительницу», находящуюся в движении. Причем движение это направлено прочь от окружающего ее фона гостиной. Таким образом, раздвоение происходит уже *внутри* изображения.

Вся строфа устойчиво разделена на полустишия цезурой на второй стопе. Инерция ее настолько ощутима, что лишний слог перед цезурой второго стиха воспринимается как клаузула. Однако в первом, втором и четвертом стихах ритмическая пауза совпадает с синтаксической (графически выражаемой запятой) и поддерживается целой системой семантических параллелизмов. Третий же стих представляет собой синтаксически и интонационно единое целое и в этом смысле выделяется из строфы и противопоставляется ей. В рисующих неподвижный мир «гостиного» быта первом, втором и четвертом стихах устойчиво проводится параллелизм между первыми и вторыми полустишиями. Этим достигается уравнивание самых различных деталей, например марша Листа («бравата Ракочи») как черты определенного быта и карточной игры как признака его же. При этом виды параллелизма варьируются, так что одновременно создается определенная инерция сопоставления и поддерживается его деавтоматизация.

...От треска колод — от бравады Ракочи
От стекляшек в гостиной — от стекла и гостей
От розеток, косяшек — и роз, и костей...

В первом и во втором случаях параллелизм достигается анафорическим началом «от». В первом случае, кроме того, параллельны структуры «сущес-

твительное в им. пад. — существительное в род. пад.» с определительным значением второго. В этой паре «колоды» и «Ракочи» составляют дифференцирующие элементы, а «треск» и «бравада», благодаря легко выделяемой семантической общности, — основание для сравнения.

Во втором случае вводится фонологический и семантический параллелизм: «стекляшки — стекла», «гостиная — гости», зато снимается параллелизм синтаксической организации первого и второго полустишия. В последнем случае вводится новое различие «стекляшки» (от люстры) и «стекла», «гости» и «гостиная» — слова, не только сходно звучащие, но и обозначающие родственные предметы. «Роза» и «розетки», «костяшки» (клавиши пианино, ср. «сухих костяшек помещанных клавиатур» в «Клеветникам» Пастернака) и «кости» (домино) уже лишь омонимы. Фонологический параллелизм оттеняет семантический конфликт.

Динамика третьего стиха противопоставлена статике остальных. Это подтверждается следующим наблюдением: если не считать служебных слов, то мы получим следующую выразительную статистику:

	Всего слов	Из них существительных	В т. ч. вещественных	Глаголов	В т. ч. глаг. движения
В 1, 2 и 4-м стихах	12	12	12	—	—
В 3-м стихе	4	2	1	2	2

Таким образом, в первой группе все 100 % лексики представлены вещественными существительными, во второй группе на долю существительных приходится два слова (50 %), и из них одно — «огонь» не является ни вещественным, ни неподвижным, тем более что в тексте оно выступает как обстоятельство образа действия. Зато 50 % лексики приходится на глаголы, причем все 100 % из них обозначают движение.

Итак, вторая строфа утверждает противопоставление героини и гостинного быта. Однако третья строфа заменяет это построение иным. Она полностью посвящена «заместительнице» — из двух членов антитезы один — быт — просто исключен. Этому соответствует исчезновение коротких параллельных полустиший. Вся строфа — одно непрерывное синтаксическое и интонационное целое. Однако меняется характер самой героини. В ней сохраняется динамизм, однако ей же приписываются бытовые черты. При этом вещественным, бытовым именам приписываются характеристики динамико-поэтического ряда, а движение конкретизируется как реальное движение в пространстве гостиной.

Так, «чайный бутон», который во второй строфе был бы в мире вещей, противопоставленных героине («...и роз, и костей»), здесь не только ее атрибут, но и сам получает невещественные и динамические характеристики. А поскольку «чайный», «шалый», «зачаженный» поставлены как однородные, возникает иллюзия и их семантической однородности. Фонологическая последовательность «чай — шал — чаж — шаг — шал» активизирует ряд фонологических оппозиций ч/ш, й/л, ж/ш, к/л и образует цепочку «чайный — шалый —

зачаженный — кушак — полушалок», в которой «вещественность — невещественность», «неподвижность — подвижность» перестают быть релевантными. Поэтому полушалок можно закусить, «как муку» — разница между вещественным и невещественным снята, а этим снимается разница между поэтическим и непозетическим. Одновременно происходит двойное нарушение семантической инерции, возникшей в предшествующей строфе. Глагол движения извлечен из лексического ряда салона — «провальсировать» — этим нарушается первое правило: движение и быт противоположны. Появляется «салонное», бытовое движение. Но, вопреки второму правилу, «домашность» антипоэтична, и поэтическое движение направлено от него, «провальсировать» соединяется со «славой». Во второй строфе поэтическое движение направлено от быта, в третьей — бытовое к поэзии. «От» и «к» составляют исполненную значения оппозицию. На фоне третьей строфы, дающей синтез поэтического и бытового, особый смысл получает четвертая — чисто бытовая — строфа. Соответственно возникает образ «заместительницы», весь составленный из бытовых деталей с обилием вещественных признаков («холодящие дольки», «зал, запахший испариной» и др.). При этом движение героини направлено не *от* гостиной, а *в* нее.

В этом виде стихотворный текст обладает завершенностью. Известно, что, готовя в 1957 г. избранное собрание стихотворений, Пастернак вообще собирался закончить текст «Заместительницы» четвертой строфой.

Резкий слом размера делает последние пять строф как бы отдельным стихотворением. Неожиданно введенная ими романтическая картина ночной конной скачки в горах и бури, которым особую — лермонтовскую — окраску придает вдруг замелькавшая кавказская лексика, оказывается не только антитетична, но и тождественна полету героини в домашнем пространстве гостиной. Показательно, что, отбросив в первом стихе традицию лермонтовского романтического видения мира, Пастернак в середине текста обновляет в нашем сознании память о ней. Это полемика, которая все время требует, чтобы читатель помнил традицию, о которой ведется спор.

Пятая строфа начинается с новой замены. Героиня заменена вихрем. Текст «прошит» звуковыми повторами: «пари — порыв — паров — в пути», «и мглу — иглы — глаз».

Шестая и седьмая строфы разделены на две половины, причем в обоих случаях два первых стиха делают романтический образ скачки в горах, а два вторых повторяют облик «заместительницы» из первой половины стихотворения. При этом, снова нарушая семантическую инерцию, признаки перекрещиваются: «шепот гор» получает определение «шалый» (в третьей строфе он был придан «чайному бутону»), а «розы на боку» наделены свойством скакуна — «несут во весь опор». Аналогичным образом в следующей строфе «шепот гор» и «топ подков» уравниваются «стянута платком». При этом в шестой строфе в основе подмены признаков — перестановка семантических характеристик. В седьмой — реализуется новый принцип — смешиваются фонологические характеристики: «топ подков — только то», «топ подков — стянута платком». В восьмой строфе параллелизм «романтического» и «домашнего» снят — домашнее прямо предстает не как «заместительница» поэзии, а как сама поэзия.

И только то, что тюль и ток,
 Душа, кушак и в такт
 Смерчу умчавшийся носок
 несут, шумя в мечтах.

«Тюль», «ток», «кушак», «носок» — в одном ряду с «душой», «смерчем» и «мечтой» и ритмически, и фонологически повторяют конструкцию «романтических» и «кавказских» строф.

Последняя строфа резко выделяется ритмически — начальный спондей «им, им» дает местоимение, снимающее разницу между «домом» и «Кавказом». Но новая семантическая неожиданность — глагол «мчаться» возник в предпоследней строфе как суперлатив обозначения скорости. Весь текст дает нарастание скорости: «пробежится», «торопясь», «во весь опор», «умчаться в мечтах». При этом возрастание скорости совпадает с ростом поэтического напряжения и все время относится к героине. Но вот в последней строфе «мчащимися» оказываются «мешки» — другие (причем неуклюжие) танцующие. Передвижение в пространстве оказывается свойством вновь появившегося в новом облике косного и неподвижного мира. Подвижная героиня противостоит этому миру не как «мчащаяся» — «стоящему», а как «от души», «до упаду», «в лоск» смеющаяся — «мчащимся мешкам», то есть *внутренне* неподвижным. Здесь следует отметить еще одно — итоговое семантическое построение. Портрет у Гейне проявляет жизнь тем, что плачет:

И жемчугом слез оросилась
 Любимых очей красота...
 (Михайлов)

Стихотворение Пастернака полемически начинается с хохота карточки:

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет...

Стихотворение кончается обращением к началу — смехом. Но это смех — до слез, дважды повторенные и выделенные ритмической укороченностью слова. «Заместительница» хохочет и плачет одновременно, ей доступна *вся полнота* внутренних движений.

Так конструкция текста строит семантическую структуру движения, которое приравнивается жизни. И в свете этого «я живу» получает второе — поэтическое — значение. Ср. в «Послесловье», где последний стих строфы:

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
 И трутнями трутся и ползают,
 Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
 Подымет с земли и использует¹, —

в структуре текста получает высокое поэтическое значение.

1968

¹ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 166.

<<Дрозды» Б. Пастернака>

Дорогой друг!

Приближается твое шестидесятилетие¹. Что подарить тебе к нему? Прими вместо подарка это письмо — небольшой разбор одного стихотворения. Что дарить филологу от филолога, как не изделие своего цеха? Стихотворение Пастернака «Дрозды»:

На захолустном полустанке
Обеденная тишина.
Безжизненно поют овсянки
В кустарнике у полотна.

Бескрайний, жаркий, как желанье,
Прямой проселочный простор.
Лиловый лес на заднем плане,
Седого облака вихор.

Лесной дорогою деревья
Заигрывают с пристяжной.
По углубленьям на корчевье
Фиалки, снег и пережной.

Наверное, из этих впадин
И пьют дрозды, когда взамен
Раззванивают слухи за день
Огнем и льдом своих колен.

Вот долгий слог, а вот короткий.
Вот жаркий, вот холодный душ.
Вот, что выделяет глоткой,
Луженной лоском этих луж.

¹ Статья опубликована в альманахе, посвященном 60-летию известного чешского филолога Мирослава Дрозды.

У них на кочках свой поселок,
Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок
И целодневный таратор.

По их распахнутым покоем
Загадки в гласности спуют.
У них часы с дремучим боем,
Им ветви четверти поют.

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру.

1941¹

Стихотворение относится к последним, написанным перед войной и завершает собой творчество «мирного» периода. В сборнике «На ранних поездах» включалось в раздел «Переделкино», имевший подзаголовок: «Начало 1941 года».

Смысловая структура стихотворения образуется наложением двух пространственных моделей. *Первая* образуется столкновением начальной строфы со второй и третьей. Противопоставление актуализирует образы:

сжатого пространства
образ остановки, захолустья:
«захолустный полустанок»,
«обедеиная тишина»

распахнутого пространства (простора)
образ дороги:
«бескрайний <...> проселочный простор»,
«лиловый лес», «облако».

Окраска «лиловый» лес и «седое» облако, одновременно с упоминанием «заднего плана», создает впечатление зрительной удаленности:

неподвижности ←—————→ движения

сочетание «захолустности» с семантикой «перерыва» (*обедеиная тишина*) передает значение вечного, *непрерывного* перерыва, перерыва в жизни, что поддерживается эпитетом «безжизненного». Возникает образ застоя, неподвижности.

«деревья заигрывают с пристяжной» — строки создают образ движения, веток деревьев, цепляющихся на узкой лесной дороге за спину и голову лошади (скрытую семантику движения создает также образ стрелы, возникающий из характеристик дороги как «прямой» и ее узости): пристяжная, чуть сбоку, уже цепляется за деревья!

Далее пространственный образ расширяется, и в понятие «дороги» начинает включаться как бы синонимичный ей «лес». Лес объединен с дорогой particularностью к миру жизни и движения. Он движется: во второй строфе он еле виднелся на заднем плане, в третьей — он «заигрывает» с едущими *сквозь*

¹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1965. С. 407—408. Первая публикация: На ранних поездах. М., 1943.

него лошадьми. Способность «играть» для Пастернака — один из основных признаков жизни (ср. «Вакханалию»: «Сколько надо отваги, / Чтоб играть на века, / Как играют овраги, / Как играет река...»); «Мейерхольдам»: «Так играл пред землей молодою / Одаренный один режиссер...» и др.).

Дорогу и лес поэт объединяет яркой выраженностью температурного признака. Бестемпературность — контрастность температурных характеристик в мире Пастернака звучит как антитеза безэмоциональности и эмоций. Картина полустанка нарисована так, что нельзя определить времени года, погоды, температуры. Противостоящий мир — «жаркий как желанье» и одновременно «по углублениям на корчевье <...> снег». Эта антитеза прямо ведет к другой:

«безжизненно поют овсянки» ← «дрозды <...> раззванивают <...> огнем и льдом
своих колен <...> вот жаркий, вот холодный душ».

Пространственный контраст преобразуется в контраст безжизненного пения и пения, полного жизни (жизнь = *контрастам* голосовых колен).

Следующая строфа вводит вторую пространственную модель: неожиданно возникает образ птичьего «поселка», наделенного всеми признаками милой Пастернаку и единственно настоящей, с его точки зрения, простой жизни «без помпы и парада»: здесь

Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок...

«Светелки», «часы с дремучем боем», отзванивающие четверти, вызывают образы устоявшегося, провинциального и, одновременно, как бы «бабушкиного» быта. Этот образ применительно к птичьему миру совершенно неожидан. Смысл его раскрывается местоимением «свой»:

У них на кочках *свой* поселок...

Такое построение фразы подразумевает существование какого-то другого поселка, противопоставленного певчему жилью дроздов. Поселок этот назван в подзаголовке «Переделкино» (булгаковское «Перельгино»). Это реальный подмосковный писательский поселок, в котором Пастернак жил начиная с 1936 г. Но то, что во втором пространственном противопоставлении «поселок дроздов — поселок поэтов» второй член подразумевается, как бы уплотняет его с первой пространственной антитезой и переносит на него образную характеристику полустанка овсянок. Писательский поселок охарактеризован умолчанием. Образ его возникает из сопоставления с овсянками и противопоставления дроздам.

Заключительная строфа отождествляет «притон дроздов тенистый» с нормой поэтического быта и с пространством автора.

Одновременно стихотворение строится контрастным соотношением автобиографических деталей (смена зрительных впечатлений и мыслей поэта во время реального движения со станции железной дороги в Переделкино) и известных строк Гёте:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt:

Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Стихотворение это породило огромную традицию цитации и неадекватных толкований. Пастернак возвращает нас к подлинному и глубоко понятному смыслу стихов Гёте о природе поэтического творчества. Однако хотелось бы отметить, что абстрактный образ гётевской птицы заменен у Пастернака веселым и вольным Дроздом.

Ю. Лотман

PS. Итак, да здравствуют Drozd'ы
«Я тоже с них пример беру!»

1984

Между вещью и пустотой

(Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania»)¹

1. Поэзия Иосифа Бродского органически связана с Петербургом и петербургским акмеизмом. Связь эта двойственная: связь с миром, из которого исходят и из которого уходят. В этом — самом точном и прямом значении — поэзия Бродского антиакмеистична: она есть отрицание акмеизма А. Ахматовой и О. Мандельштама на языке акмеизма Ахматовой и Мандельштама². В статье «Утро акмеизма» (1919) Мандельштам идеалом поэтической реальности объявил «десятизначную степень» уплотненности вещи в слове; поэзия отождествляется со строительством — заполнением пустого пространства организованной материей. «Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. <...> Строить — значит бороться с пустотой...» Творчество «в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма»³.

Конечно, в этих формулировках отразился не весь акмеизм, а исходная точка его развития. Для нее характерен приоритет пространства над временем (в основе — *три измерения!*) и представление о реальности как материально

¹ Статья написана совместно с М. Ю. Лотманом.

² Такое утверждение сопряжено, конечно, с известным схематизмом. Во-первых, сам акмеизм от деклараций 1913 г. до позднего Мандельштама и Ахматовой проделал огромную эволюцию. Во-вторых, творчество Бродского питается многими источниками, а в русской поэзии все культурно значимые явления приводят в конечном счете к трансформированной в той или иной мере пушкинской традиции. Вопрос о влиянии Цветаевой на Бродского также требует особого рассмотрения.

³ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 143, 144.

заполненном пространстве, отвоеванном у пустоты. В дальнейшем, уйдя от отождествления реальности и вещной неподвижности, акмеизм сохранил, однако, исходный импульс — тягу к полноте. Но теперь это была уже не полнота «адамистов», акмэ голой внеисторической личности (ср.: «Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»¹), а полнота напитанности текста всей предшествующей традицией мировой культуры. В 1921 г. Мандельштам писал: «Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков.» Говоря о «синтетическом поэте современности», Мандельштам пишет: «В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы»².

Организирующий принцип акмеизма — наполненность, уплотненность материи смысла.

2. Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством, особенно остро именно в «Урании». Раньше вещь могла пониматься как часть пространства:

- 1 Вещь есть пространство, вне коего вещи нет.

(«Наторморт», 1971)

Сформулированный ранее закон взаимодействия пространства и вещи:

- 2 ...Новейший Архимед прибавить мог бы к старому закону, что тело, помещенное в пространство, пространством вытесняется, —

(«Открытка из города К.», 1967)

теперь подлежит переформулировке:

- 3 Вещь, помещенной будучи, как в Аш-два-О, в пространство <...> пространство жаждет вытеснить... —

(«Посвящается стулу», II, [1987])

то есть в конфликте пространства и вещи вещь становится (или жаждет стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, вещь — его вытеснить. Вещь, по Бродскому, — аристотелевская энтелехия: актуализированная форма плюс материя:

Стул состоит из чувства пустоты
плюс крашеной материи... (VI)

¹ Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 57.

² Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 172.

граница вещи

При этом граница вещи (например, ее окраска) обладает двойственной природой — будучи материальной, она скрывает в себе чистую форму:

Окраска
вещи на самом деле маска
бесконечности, жадной к деталям.

(«Эклога 5-я: летняя», II, 1981)

форма и вещь

Материя, из которой состоят вещи, — конечна и временна; форма вещи — бесконечна и абсолютна; ср. заключительную формулировку стихотворения «Посвящается стулу»:

...материя конечна. Но не вещь.

(Смысл этого утверждения прямо противоположен мандельштамовскому предположению:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья...)

Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи — это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение:

Чем незримей вещь, тем верней,
что она когда-то существовала
на земле, и тем больше она — везде.

(«Римские элегии», XII)

Беспорядок — рождает порядок

2.1. Именно причастность оформленным, потенциальным структурам и придает смысл сущему. Однако, несмотря на то что натурфилософия поэзии Бродского обнаруживает платоническую основу, по крайней мере в двух существенных моментах она прямо противонаправлена Платону. Первый из них связан с трактовкой категорий «порядок/беспорядок» («Космос/Хаос»); второй — категорий «общее/частное».

В противоположность Платону, сущность бытия проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти («Помнишь свалку вещей...»); именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, абсолюта:

смущать календари и числа
присутствием, лишенным смысла,
доказывая посторонним,

что жизнь — синоним

небытия и нарушения правил.

(«Муха», XII, 1985)

Я, как мог, обессмертил

то, что не удержал.

(«Строфы», XVI, [1978])

Бессмертно то, что потеряно; небытие («ничто») — абсолютно.

С другой стороны, дематериализация вещи, трансформация ее в абстрактную структуру, связана не с восхождением к общему, а с усилением особенного, частного, индивидуального:

В этом и есть, видать,
роль материи во
времени — передать
все во власть *ничего*,
чтоб заселить верто-
град голубой мечты,
разменявши *ничто*
на собственные черты.
<...>

Так говорят «лишь ты»,
заглядывая в лицо.

(«Сидя в тени», XXII—XXIII, июнь, 1983)

Только полностью перейдя «во власть ничего», вещь приобретает свою подлинную индивидуальность, становится личностью. В этом контексте следует воспринимать и тот пафос случайности и частности, который пронизывает нобелевскую лекцию Бродского; ср., например, две ее первые фразы:

«Для человека *частного* и *частность* эту всю жизнь какой-либо *общественной* роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в *частности*¹ от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властелином в деспотии, оказаться *внезапно* на этой трибуне — большая неловкость и испытание.

Ощущение это усугубляется не столько мыслью о тех, кто стоял здесь до меня, сколько памятью о тех, кого эта честь миновала, кто не смог обратиться, что называется, „урби эт орби“ с этой трибуны и чье общее молчание как бы ищет и не находит себе в вас выхода» (курсив наш. — М. Л., Ю. Л.).

Здесь четко прослеживается одна из философем Бродского: наиболее реально не происходящее, даже не происшедшее, а то, что так и не произошло.

2.2. По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет в достаточной мере подчиненную роль; время связано с определенными про-

¹ Любопытно, что любой другой автор, вероятно, сказал бы «даже от родины».

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —
тут конец перспективы.

(«Конец прекрасной эпохи»)

Совершенно очевидно, что конец перспективы означает здесь границы не только пространства, но и времени (ср. хотя бы заглавие стихотворения).

Горизонт — естественная граница мира. Свойства мира во многом зависят от свойств его границ — отсюда пристальное внимание Бродского к линии горизонта, в частности к ее качеству: она может быть, например, «безупречной... без какого-либо изъяна» («Новый Жюль Верн»), напротив, мир, где «горизонт неровен» («Пятая годовщина»), ущербен и во всех иных отношениях (там и пейзаж «лишен примет» и т. п.).

3.1. Любопытно проследить становление структуры мира и его границ в сборниках, предшествовавших «Урании». В «Конец прекрасной эпохи» доминируют темы завершенности, тупика, конца пространства и времени: «Грядущее настало, и оно / переносимо...», но здесь же появляется и тема запредельного существования, преодоления границы во времени (цикл «Post aetatem nostram», 1970). Показательно, однако, что последнее стихотворение цикла посвящено попытке (и попытке удавшейся) преодоления пространственной границы — переходу границы империи. Начинается оно словами «Задумаю перейти границу...», а заканчивается первым впечатлением от нового мира, открывшегося за границей, — мира без горизонта:

...вставал навстречу
словый гребень вместо горизонта.

Мир без горизонта — это мир без точки отсчета и точки опоры. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова за-граничности. Это существование в вакууме, в пустоте:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...¹

Вместо привычных характеристик пространства-времени здесь что-то чуждое и непонятное:

Перемена империи связана с гулом слов,
с лобачевской суммой чужих углов,
с возрастанием исподволь шансов встречи
параллельных линий, обычной на
полюсе...

¹ Гоголевскому (и — шире — романтическому вообще) взгляду на Россию из «прекрасного далека» противопоставлен гоголевский же взгляд из пустоты безумия; традиционный для «Русского за границей» взгляд на Россию с точки зрения Запада заменен взглядом с точки зрения пустоты.

Для поэзии Бродского вообще характерно ораторское начало, обращение к определённому адресату (ср. обилие «посланий», «писем» и т. п.). Однако если первоначально Бродский стремился фиксировать позицию автора, в то время как местонахождение адресата могло оставаться самым неопределённым (ср.: «Здесь, на земле...» («Разговор с небожителем»), «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом...» («Пение без музыки»)), то, например, в сборнике «Часть речи», напротив, как правило, фиксируется точка зрения адресата, а местонахождение автора остаётся неопределённым, а подчас и неизвестным ему самому («Никоткуда с любовью...»). Особенно характерно в этом отношении стихотворение «Одиссей Телемаку» (1972), написанное от лица потерявшего память Одиссея:

...ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет...

3.2. Хотя некоторые «послания» «Урании» продолжают намеченную линию (ср. в особенности «Литовский июктырн: Томасу Венцлова»), более для нее характерен тип, который может быть условно обозначен как «ниоткуда никуда». «Развивая Платона» имеет ряд переключек, касающихся как тематики, так и коммуникативной организации текста, с «Письмами римскому другу» (сборник «Часть речи»). Однако, в отличие от Постума, о котором мы знаем, что он — *римский* друг, о Фортунатусе неизвестно вообще ничего.

4. Поскольку основное в вещи — это ее границы, то и значение вещи определяется в первую очередь отчетливостью ее контура, той «дырой в пейзаже», которую она после себя оставляет. Мир «Урании» — арена непрерывного опустошения. Это пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезнувшими вещами. Остановимся кратко на этом процессе опустошения.

4.1. Вещь может поглощаться пространством, растворяться в нем. Цикл «Новый Жюль Верн» начинается экспозицией свойств пространства: «Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна», которое сначала инвентаризирует индивидуальные особенности попавшей в него вещи:

И только корабль не отличается от корабля.
Переваливаясь на волнах, корабль
выглядит одновременно как дерево и журавль,
из-под ног у которых ушла земля —

и наконец разрушает и полностью поглощает ее. Примечательно при этом, что само пространство продолжает «улучшаться» за счет поглощаемых им вещей:

Горизонт улучшается. В воздухе соль и йод.
Вдалеке на волне покачивается какой-то
безымянный предмет.

Аналогичным образом поглощаемый пространством неба ястреб своей Коричневой окраской не только не «портит» синеву неба, но и «улучшает» ее:

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом,
бьющееся с частотою дрожи,
точно ножницами сечет,
собственным движимое теплом,
осеннюю синеву, ее же
увеличивая за счет

еле видного глазу коричневого пятна...

(«Осенний крик ястреба», 1975)

4.2. На уровне поэтической тематики значительная часть стихотворений сборника посвящена «вычитанию» из мира того или иного вещественного его элемента. Стихотворения строятся как фотографии, из которых какая-либо деталь изображения вырезана ножницами и на ее месте обнаруживается фигурная дыра. Рассмотрим стихотворение «Посвящается стулу». Все стихотворение посвящено одному предмету — стулу. Слово «предмет» многозначно. С одной стороны, в сочетании «предмет дискуссии» оно обозначает тему, выраженную словами, а с другой — вещь, «конкретное материальное явление», как определяет Толковый словарь Д. Н. Ушакова. В стихотворении актуализируются оба значения, но к ним добавляется еще третье — идея абстрактной формы. Прежде всего мы сталкиваемся с тем, что текст как бы скользит между этими значениями. Строка «возьмем... некоторый стул» — типичное логическое рассуждение о свойствах «стула вообще». «Некоторый» — здесь неопределенный артикль и должно переводиться как «любой», «всякий». Но строка полностью читается: «Возьмем за спинку некоторый стул». «Некоторый стул» за спинку взять нельзя. Так можно поступить только с этим или тем стулом, конкретным стулом-вещью. «Спинка», за которую берут, и «некоторый» — совмещение несовместимого. Строка неизбежно задает двойственность темы и служит ключом к тому, чтобы понять смысл не только этого стихотворения, но и предшествующего, знаменательно, хотя и не без доли иронии, названного «Развивая Платона». Стул не просто «этот», стул с определенным артиклем, но он «мой», то есть единственный, собственный, лично знакомый (слово «Стул» превращается в имя собственное), на нем лежал ваш пиджак, а дно его украшает «товар из вашей собственной ноздри». Но он же и конструкция в чертежных проекциях:

На мягкий в профиль смахивая знак
и «восемь», но квадратное, в анфас...

В дальнейшем и эта «чертежная» форма вытесняется из пространства, оставляя после себя лишь дыру в форме стула. Но это не простое исчезновение — это борьба, и в такой же мере, в какой пространство вытесняет стул, стул вытесняет пространство («Стул напрягает весь свой силуэт» — все три принципиально различных уровня реальности: стул-вещь, стул — контур, силуэт и пространство, вытесненное стулом, — чистая форма — равнозначные участники борьбы). Предельно абстрактная операция — вытеснение вещью пространства — видится Бродскому настолько реально, что его удивляет, что

глаз на полу не замечает брызг
пространства...

Тема превращения вещи в абстрактную структуру, чистую форму проходит через весь сборник:

Ах, чем меньше поверхность,
Тем надежда скромней
на безупречную верность
по отношению к ней.
Может, вообще пропажа
тела из виду есть
со стороны пейзажа
дальнозоркости месь.

(«Строфы», V)

Праздный, никем не вдыхаемый больше воздух.
Ввезенная, сваленная как попало
тишина. Растущая, как опара,
пустота.

(«Стихи о зимней кампании 1980-го года», V, 1980)

Вечер. Развалины геометрии.
Точка, оставшаяся от угла.
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.
Так раздеваются догола.

(«Вечер. Развалины геометрии...»)

При этом движение начинается, как правило, от чего-то настолько вещно-интимного, реального только-для-меня-реальностью, что понимание его читателю не дано (не передается словом!), а подразумевает соприсутствие. Так, в стихотворении «На виа Джулия» строки:

и возникаешь в сумерках, как свет в конце коридора,
двигаясь в сторону площади с мраморной пиш. машинкой —

читателю непонятны, если он не знает, что виа Джулия — одна из старинных улиц в Риме, названная в честь папы Юлия II, что пиш[ущей] машинкой римляне называют целепый мраморный дворец, модернистски-античную

помпезную стилизацию, воздвигнутую на площади Венеции в XX в. Но этого мало: надо увидеть вечернее освещение арки в конце этой узкой и почти всегда темной, как коридор, улицы. И так, исходную вещь мало назвать — ее надо ощутить. Она не идея и не слово. Словом она не передается, а остается за иим, данная лишь в личном и неповторяемом контакте. Но эта предельная конкретность — лишь начало бытия, которое заключается в ее уходе, после которого остается издырявленное пространство. И именно дыра — надежнейшее свидетельство, что вещь существовала. Вновь повторим:

Чем незримей вещь, тем оно верней,
что она когда-то существовала...

(«Римские элегии», XII)

Силуэт Ленинграда присутствует во многих вещах Бродского как огромная дыра. Это сродни фантомным болям — реальной мучительной боли, которую ощущает солдат в ампутированной ноге или руке.

4.3. Таким образом, вещь обретает «реальность отсутствия» (снова вспомним: «Материя конечна, / Но не вещь»), а пространство — реальность иаполненности потенциальными структурами. Платоновское восхождение от вещи к форме есть усиление реальности. Уровни принципиально совмещены, и ощущаемая вещь столько же реальна, как и математическая ее формула. Поэтому в математическом мире Бродского нет табуированных вещей и табуированных слов. Слова, «не прорвавшиеся в прозу. / Ни тем более в стих» соседствуют с абстрактными логическими формулами.

5. Уходу вещи из текста параллелен уход автора из создаваемого им поэтического мира. Этот уход опять напоминает контур вырезанной из фотографии фигуры, так как на месте автора остается его двойник — дырка с его очертаниями. Поэтому такое место в стихотворениях цикла занимают образы профиля и отпечатка. Это —

тело, забытое теми, кто
раньше его любил.

(«Полдень в комнате», XI)

Город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься.

(«К Урашии»)

Тронь меня — и ты тронешь сухой репей,
сырость, присущую вечеру или полдню,
каменоломню города, ширь степей,
тех, кого нет в живых, но кого я помню.

(«Послесловие», IV)

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
двигаться, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.

Отсутствие мое большой дыры в пейзаже
не сделало; пустяк; дыра, но небольшая...
(«Пятая годовщина»)

...Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казнь
за стремленье запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.
(«Венецианские строфы» (2), VIII, 1982)

Из забывших меня можно составить город...
(«Я входил вместо дикого зверя в клетку...»)

И если на одном конце образной лестницы «я» отождествляется с постоянным в поэзии Бродского лицом романтического изгнанника, изгоя, «не нашего» («Развивая Платона», IV), который — «отщепенец, стервец, вне закона» («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...»), то на другом появляется:

Нарисуй на бумаге пустой кружок,
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него и потом сотри.
(«То не Муза воды набирает в рот...»)

5.1. В стихотворении «На выставке Карла Вейлинка» воссоздается картина, в которой степень абстрактности изображенного позволяет воспринимать его как предельную обобщенность самых различных жизненных реалий, одновременно устанавливая структурное тождество разнообразных эмпирических объектов. Каждая строфа начинается новой, но одинаково возможной интерпретацией «реального содержания» картины:

Почти пейзаж...
<...>
Возможно, это — будущее...
<...>
Возможно также — прошлое...
<...>
Бесспорно — перспектива. Календарь.
<...>
Возможно — натюрморт. Издалека
все, в рамку заключенное, частично
мертво и неподвижно. Облака.
Река. Над ней кружащаяся птичка.
<...>
Возможно — зебра моря или тигр.
<...>
Возможно — декорация. Дают

«Причины Нечувствительность к Разлуке
со Следствием»...

<...>

Бесспорно, что — портрет, но без прикрас...

И вот весь этот набор возможностей, сконцентрированных в одном тексте, одновременно и предельно абстрактном до полной удаленности из него всех реалий и парадоксально предельно сконцентрированном до вместимости в него всех деталей, и есть «я» поэта:

Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повернутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовется «мастерство»...

Итак, автопортрет:

способность — не страшиться процедуры
небытия — как формы своего
отсутствия, списав его с натуры.

(«На выставке Карла Вейлинка», 1984)

Отождествив себя с вытесняемой вещью, Бродский наделяет «дыру в пустоте» конкретностью живой личности и — более того — объявляет ее своим автопортретом:

Теперь представим себе абсолютную пустоту.
Место без времени. Собственно воздух. В ту,
и в другую, и в третью сторону. Просто Мекка
воздуха. Кислород, водород. И в нем
мелко подергивается день за днем
одинокое веко.

(«Квартет», V)

5.2. Было бы упрощением связывать постоянную для Бродского тему ухода, исчезновения автора из «пейзажа», вытеснение его окружающим пространством только с биографическими обстоятельствами: преследованиями на родине, ссылкой, изгнанием, эмиграцией. Поэтическое изгойничество предшествовало биографическому, и биография как бы заняла место, уже приготовленное для нее поэзией. Но то, что без биографии было бы литературным общим местом, то есть и начиналось бы, и кончалось в рамках текста, «благодаря» реальности переживаний «вырвалось» за пределы страницы стихов, заполнив пространство «автор — текст — читатель». Только в этих условиях автор трагических стихов превращается в трагическую личность.

Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы¹:

И когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,
подрывную активность, бродяжничество, менаж-а-труа
и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала,
тыча в меня натруженными указательными: «Не наш!» —
я бы втайне был счастлив...

(«Развивая Платона», IV)

Эту функцию может принять на себя тираническая власть, «вытесняющая» поэта. Но, в конечном счете, речь идет о чем-то более общем — о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости. Так, в «Осеннем крике ястреба» воздух вытесняет птицу в холод верхних пластов атмосферы, оставляя в пейзаже ее крик — крик без кричавшего (ср. «мелко подергивающееся веко» в абсолютной пустоте): «Там, где ступила твоя нога, возникают белые пятна в картине мира» («Квинтет»).

Однако «вытесненность» поэта, его место «вне» — не только проклятие, но и источник силы — это позиция Бога:

Мир создан был для мебели, дабы
создатель мог, взглянув со стороны
на что-нибудь, признать его чужим,
оставить без внимания вопрос
о подлинности...

(«Посвящается стулу»)

Тот, кто говорит о мире, должен быть вне его. Поэтому вытесненность поэта столь же насильственна, сколь и добровольна.

Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел. В этом смысле оно подобно божественному творческому слову, уже включающему в себя все будущие творения и судьбы. Поэтому пустота богоподобна. Первое стихотворение сборника, представляющее как бы эпиграф всей книги, завершается словами:

¹ В свете сказанного уже не может быть неожиданностью то, что «ушедший из пейзажа» оказывается более реальным, чем вытеснившая его и продолжающая материально существовать человеческая масса. Так, например, герои поэмы «Холмы» убиты почти в самом ее начале, и мы так и не узнаем ничего ни о них, ни о причинах убийства. Их функция в поэме — *уход*, после которого остается — в данном случае не метафорическая — дыра: их

...бросили в пруд заросший...
чернела в зеленой ряске,
как дверь в темноту, дыра.

Но парадоксально несуществующими оказываются именно те, чье существование продолжается:

Мы больше на холмы не выйдем.
В наших домах огни.
Это не мы их не видим —
нас не видят они.

(«Холмы»)

И по комнате точно шаман кружа,
я наматываю как клубок
на себя пустоту ее, чтоб душа
знала что-то, что знает Бог.

6. Вытеснение вещей (=реальности авторского лица), вызывающее образ стирания зеркального отражения лица — соскребывания с зеркала амальгамы, — есть Смерть:

Мы не умрем, когда час придет!
Но посредством ногтя
с амальгамы нас соскребет
какое-нибудь дитя!

(«Полдень в комнате»)

Образ этот будет возникать в стихотворениях цикла как лейтмотив:

амальгама зеркала в ванной прячет...
...совершенно секретную мысль о смерти.

(«Барбизон Террас»)

Смерть — это тоже эквивалент пустоты, пространства, из которого ушли, и именно она — смысловой центр всего цикла. Пожалуй, ни один из русских поэтов, кроме гениального, но полузабытого Семена Боброва, не был столь поглощен мыслями о небытии — Смерти.

6.1. «Белое пятно» пустоты вызывает в поэтическом мире Бродского два противоположенных образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы. Не слова, а именно текст, типографский или рукописный, образ заполненной страницы, становится, с одной стороны, эквивалентом мира, а с другой — началом, противоположным смерти:

Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем. Их соседство,
мало проща добра,
лишь ускоряет бегство
по бумаге пера

(«Строфы», XII)

...мы живы, покамест
есть прощенье и шрифт

(«Стансы», XVIII)

амальгама зеркала в ванной прячет
сильно одобренный милой кириллицей волапук

(«Барбизон Террас»)

Если что-то чернеет, то только буквы.
 Как следы уцелевшего чудом зайца.

(«Стихи о зимней кампании 1980-го года», VII)

Опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги:

сорвись все звезды с небосвода,
 исчезни местность,
 все ж не оставлена свобода,
 чья дочь — словесность.
 Она, пока есть в горле влага,
 не без приюта.
 Скрипи, перо. Черной бумага.
 Лети минута.

(«Пьяцца Маттеи»)

Чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага.

(«Венецианские строфы»)

Доверчивость Отелло, приводящая к смерти, компенсируется чернотой «от слов» бумаги. Текст позволяет сконструировать взгляд со стороны — «шаг в сторону от собственного тела», «вид издали на жизнь». В мире Бродского, кроме вещи и пустоты, есть еще одна сущность. Это буквы, и буквы не как абстрактные единицы графической структуры языка, а буквы-вещи, реальные типографские литеры и шрифты, закорючки на бумаге. Реальность буквы двояка: с одной стороны, она чувственно воспринимаемый объект. Для человека, находящегося вне данного языка, она лишена значения, но имеет очертания (а если думать о типографской литере, то и вес). С другой — она лишь знак, медиатор мысли, но медиатор, оставляющий на мысли свою печать. В этом смысле Бродский говорит о «клинописи мысли» («Шорох акаций»). Поэтому графика создает мир, открытый в двух направлениях — в сторону предельного вещизма и предельной чистой структурности. Она стоит *между*: между вещью и значением, между языком и реальностью, между поэтом и читателем, между прошлым и будущим. Она в центре и в этом подобна поэту. С этим, видимо, связано часто возникающее у Бродского самоотождествление себя с графикой:

Как тридцать третья буква
 я пячусь всю жизнь вперед.
 Знаешь, все, кто далече,
 по ком голосит тоска —
 жертвы законов речи,
 запятых, языка.

Дорогая, несчастных
 нет, нет мертвых, живых.
 Всё — только пир согласных
 на их ножках кривых...

(«Строфы», X—XI)

Наша письменность, Томас! с моим, за поля
 выходящим сказуемым! с хмурым твоим соседством
 подлежащего! Прочный чернильный союз,
 кружева, вензеля,
 помесь литеры римской с кириллицей: цели со средством
 <...>
 чтоб вложить пальцы в рот — эту рану Фомы —
 и, нащупав язык, на манер серафима,
 переправить глагол.

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»)

Вся смысловая структура этой строфы построена на многозначности графики, ее способности быть то репрезентацией языка, то оборачиваться вещественной предметностью: поля в этом ностальгическом стихотворении — это и поля Литвы и России, и поля страницы, на которые залезает строка (ср. далее игру всей гаммой значений слова «оттиск» — от типографского термина до «синяк на скуле мироздания от взгляда подростка»). Это сразу же придает листу бумаги метафорический смысл родного пространства. Через двузначность слова «язык» соединяются реминисценции: апостол Фома (соименный адресату стихотворения), вкладывающий персты в рану Христа, чтобы установить истину, и шестикрылый серафим из пушкинского «Пророка», вырывающий «грешный язык», для того чтобы пророк обрел глаголы истины. Венчающая строфу краткая строка «переправить глагол» замыкает оба смысловых ряда.

В свете сказанного ясно, что графика составляет в поэзии Бродского существенный элемент поэтики, который заслуживает вполне самостоятельного рассмотрения.

Заполняемый лист — это тот мир, который творит поэт и в котором он свободен. Поэт — трагическая смесь мира, создаваемого на листе бумаги, и мира, вне этого листа лежащего:

сильных чувств динозавра
 и кириллицы смесь.

(«Строфы», XXI)

В мире по ту сторону поэзии смерть побеждает жизнь. Но поэт — создатель текста, демиург шрифтов — побеждает и ту, и другую. Поэтому образ его в поэзии Бродского не только трагичен, но и героичен.

*Заметки.
Рецензии.
Выступления*



С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»?

Остро полемические стихи И. П. Пнина в его оде «Человек» давно привлекали внимание исследователей своим боевым пафосом. Пнин писал:

Какой ум слабый, униженный
Тебе дать имя *червя* смел?
То раб несчастный, заключенный,
Который чувствий не имел:
В оковах тяжких пресмыкаясь
И с червем подлинно равняясь,
Давимый сильною рукой,
Сначала в горести признался,
Потом в сих мыслях век остался:
Что человек лишь червь земной¹.

В № 1 «Русской литературы» за 1963 г. на эту тему появилась заметка М. Г. Альтшуллера, в которой с полным основанием опровергалось традиционное отнесение этих стихов к оде Г. Р. Державина «Бог». М. Альтшуллер высказал гипотезу, что подлинным объектом полемики Пнина была «Ода на гордость» Панкратия Сумарокова. Правда, при этом возникла необходимость объяснить, каким образом шестнадцатилетний Пнин обратил внимание на стихи, затерянные в провинциальном тобольском журнале «Иртыш, превращающийся в Ипокрену». М. Альтшуллер высказал остроумную догадку: познакомить Пнина с этими стихами мог А. Радищев. Все эти соображения представляют большой интерес. Однако для окончательного решения вопроса следует учитывать, что сведение спора к альтернативе «Державин или П. Сумароков» сужает проблему. М. Альтшуллер не учел, что образ «человек — червь» встречается не только у этих двух поэтов; это был довольно обычный литературный мотив. Всякий читатель XVIII в. знал и его источник. Это

¹ Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 138.

Псалтырь, псалом 21 царя Давида, седьмой стих которого в русском переводе гласит:

Я же червь, а не человек, поношение
у людей и презрение в народе.

Именно по этим стихам обучался грамоте Митрофан Простаков, повторявший: «аз есмь червь, а не человек».

Стихи эти были хорошо известны русскому читателю в многочисленных переводах. Симеон Полоцкий писал:

Аз несмь человек, червь, поношение,
Есмь паче, людем уничижение...

Перевод А. Г. Крылова:

Но я есмь человек презренный
Иль паче, червь, к стыду людей...

Перевод А. Ф. Протопопова:

...Червь я, червь, презор народный...¹

Что касается биографических намеков, содержащихся в оде Пнина, то если извлечь из них некую общую сюжетную ситуацию, ее придется сформулировать так: «Эта мысль (человек — червь) пришла на ум существу гонимому». В таком виде она применима к слишком широкому кругу лиц, чтобы стать основанием для каких-либо выводов. Вполне применима она и к библейскому Давиду. Извлекать же из стихов Пнина более конкретные биографические сведения было бы неосторожно и противоречило бы поэтике XVIII в. Можно ли подобным образом истолковывать стихи Ломоносова («Преложение псалма 26»):

Меня оставил мой отец
И мать еще в младенстве...

Вместе с тем неверно было бы истолковывать это стихотворение как «чистый перевод», поэтический герой которого не имеет отношения к личности и биографии Ломоносова. Следовательно, вряд ли возможно понимать в буквальном смысле «оковы тяжкие» из оды Пнина.

Пнин полемизировал не с каким-либо одним поэтом XVIII в., а с церковным мировоззрением. Смелость его заключалась в открытом противопоставлении цитате из Библии этики материалистов XVIII в.

М. Г. Альтшуллер прав, когда доказывает, что стихи Державина не дают основания утверждать, как это неизменно до сих пор делалось, что именно в нем видел Пнин своего оппонента. Можно привести интересное свидетельство,

¹ Все примеры заимствованы из «Полного собрания псалмов Давида, поэта и царя, предложенных как древними, так и новыми российскими стихотворцами» (2-е изд. М., 1812. Ч. 1. С. 212, 218, 222).

показывающее, что стихи Державина воспринимались читателем именно как возвышающие человека, вопреки церковной идее «человек — червь». Вспомним известный спор Дикого и Кулигина в «Грозе» А. Н. Островского (действ. IV, явл. 2).

Дик о́й . <...> Так ты знай, что ты червяк. Захожу — помилую, захожу — раздавлю. <...>

Кулигин. Савел Прокофьич, ваше степенство, Державин сказал:

Я телом в прахе истлеваю
Умом громам повелеваю!¹

Дик о́й . А за эти вот слова тебя к городничему отправить, так он тебе задаст!

Важно отметить, что Кулигин в «Грозе» — человек того же круга, что и Пунин и Бабурин из повести Тургенева. Плебей-интеллигент, он воспитан на литературе XVIII в. («поначитался-таки Ломоносова, Державина») и сохранил ее живое восприятие².

М. Г. Альтшуллер сообщает ряд интересных соображений о биографических намеках в стихотворении Пнина. Но сведение вопроса к полемике между двумя, отнюдь не первостепенными, литераторами сужает значение этого интересного эпизода в борьбе между просветительским и церковным мировоззрением — эпизода, сохранявшего всю остроту на протяжении долгих лет между эпохами Державина и Островского.

1964

Кто был автором стихотворения «Древность»?

В 1933 г. в статье «Подпольная поэзия 1770—1800-х годов» (Литературное наследство. М., 1933. Т. 9/10) Г. А. Гуковский опубликовал неизвестное прежде стихотворение «Древность». В публикации, на основании места стихотворения в рукописном сборнике, оно было датировано 1796—1797 гг.

¹ Напомним, что именно после этих стихов у Державина идет: «Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!» (Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1933. С. 107).

² Однако и традиционное истолкование стихов Пнина как направленных против Державина интересно: оно отражает давление на исследователей мировоззрения новейшей эпохи, с точки зрения которого более заметно не отличие, а сходство державинской и традиционной церковной позиции. Так, Марина Цветаева не делала различия между державинской и библейской трактовкой этого образа, отвергая их во имя богоборческой идеи — «человеческое выше божественного»:

Бог — слишком Бог, червь — слишком червь.

(Цветаева М. И. Избранное. М., 1961. С. 211)

В качестве возможного автора был назван Радищев. Позже, в 1941 г., во втором томе академического Полного собрания сочинений, куда стихотворение было введено как «приписываемое», Г. А. Гуковский повторил аргументы первой публикации. Их можно свести к следующим:

1. Политический радикализм стихотворения («Именно Радищеву была свойственна та независимость политической мысли, которая видна в оде „Древность“...»¹).

2. Необычность языка и редкость поэтического размера: «Самый размер ее (шестистопный хорей) необычен для оды конца XVIII в.»². Г. А. Гуковский считал, что «даже своеобразие размера стиха оды может быть сопоставлено с фактами теоретических и практических метрических исканий Радищева, в частности с его тенденцией бороться с засилием ямба в поэзии»³. При этом указывалось на сильное влияние Оссиана и Клопштока на стиль оды.

Легко заметить, что ни эти аргументы, ни указание на сочувственное отношение автора «Древности» к Державину и Рейнальто еще не представляют сколько-либо убедительной аргументации в пользу авторства Радищева. Наиболее индивидуально характеризует неизвестного автора следующее наблюдение Г. А. Гуковского: «...в строфе 2-ой оды есть слово „сопки“; это — сибирское слово, в XVIII в., по-видимому, неупотребительное в литературном русском языке. Естественно возникает предположение, что это слово вывезено из Сибири человеком, привыкшим к нему именно там; Радищев в 1797 г. прнехал из Сибири»⁴.

Г. А. Гуковский отметил условность своей атрибуции: «Не исключена, конечно, возможность, что ее написал человек, находившийся под сильным влиянием Радищева...»⁵

Таким образом, соглашаясь с Г. А. Гуковским, что «Древность» — незаурядное произведение русской политической лирики XVIII в. («Это — не стиль любого среднего поэта эпохи, это — стиль, отмеченный яркой печатью индивидуального мастерства определенного поэта»)⁶, мы вынуждены отметить, что вопрос об авторстве этого интересного текста остается открытым.

Однако, как нам представляется, на этот счет можно высказать некоторые предположения.

Размер стихотворения — пятистопный хорей — действительно редок. Однако он, вопреки мнению Г. А. Гуковского, не уникален в XVIII в. Прежде всего, и размер, и структура строфы «Древности», крайне редкие в русской поэзии, хорошо известны были в немецкой конца XVIII столетия, в частности в творчестве молодого Шиллера (строфы «Древности» AbAbCCdEEEd представляют собой соединение такта шестистопных хореев — строфы «Phantasie an Laura» — AbAb — «Rousseau» — CCdEEEd).

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: [В 3 т.] М.; Л., 1941. Т. 2. С. 421.

² Там же. Неточность: ода «Древность» написана пятистопным, а не шестистопным хореем.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 422.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 421.

Однако пятистопный хорей — размер редкий, но все же встречающийся (им, в частности, написан лермонтовский «Утес»). Вот что об этом пишет К. Тарановский: «Пятистопный хорей — весьма редкий размер в русской поэзии. Впервые встречаем его у Тредиаковского в одном из переводов Горация („Строфы похвальные поселянскому житию“) <...> Кроме как в песенниках XVIII века этот размер нигде не встречается. Мы его находим у Сумарокова в комбинации с шестистопным („Песня CIV“) или у Державина в одном стихотворении 1796 года („Доказательство творческого бытия“) в комбинации с четырехстопным. Державин обратился к этому размеру еще в 1812 году (в стих. „Жилище богини Фригии“)¹ <...> В поэзии современников Пушкина этот размер встречается редко»². Далее К. Тарановский указывает на выполненный Кюхельбекером перевод «Амура-живописца» Гёте (1825), ряд стихотворений Шевырёва (1825—1826) и одии соиет Дельвига (1827).

Таким образом, «Древность» написана почти уникальным для русской поэзии XVIII в. размером, и если мы обнаружим такой же размер в творчестве какого-либо поэта (Державина с основанием отвлел Гуковский, Тредиаковский отпадает), то это будет поводом присмотреться к нему как к возможному автору.

В XVIII в. — и именно в 1796 г. — было стихотворение, написанное пятистопным хореем и выпавшее из внимания специалистов. Это «Дополнение к вечернему разговору» П. А. Словцова — его стихотворное письмо к товарищу по семинарии молодому М. М. Сперанскому.

Стихотворение было списано П. И. Саввантовым в 1842 г. «у одного из учеников М. М. Сперанского» и опубликовано в «Русской старине»³. Цитируем начало этого текста:

Полно, друг, с фортуною считаться
И казать ей философский взор;
Время с рассуждением расстаться,
Если счастье катит на двор.
Лучше с светом в вихрь тебе пуститься
И крутиться по степям честей,
Чем в пустыню с Прологом забиться
И посохнуть с горя без людей...⁴

Наблюдение над ритмикой стихотворения П. А. Словцова позволяет сделать некоторые выводы. К. Тарановский, проанализировав процент ритмических ударений в сильных метрических положениях, получил следующие данные:

¹ Весьма интересно отношение Державина к этому стиху. В одном из писем к графу П. Г. Головину от 7 февраля 1812 г. он признает, что стихотворение написано «необычным и тяжелым» размером. (Примеч. К. Тарановского.)

² Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 273; Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. В этой работе с большой подробностью рассмотрены русские пятистопные хорей. Однако интересующие нас тексты остались автором незамеченными.

³ См.: Русская старина. 1872. Янв. С. 80—81. Уточненная публикация: Там же. Март. С. 469—470.

⁴ Там же. Март. С. 469.

слоги	1	3	5	7	9
Тредиаковский	65,7	91,7	84,4	56,3	100
Державин (1812)	65	80	80	60	100
Кюхельбекер (1825—1830)	63,6	91,5	77,6	62,4	100

Соответствующие подсчеты по стихотворению Словцова дают цифры, существенно отличающиеся от довольно равномерной картины от Тредиаковского до Кюхельбекера. Особенно показательны первый и седьмой слог.

	1	3	5	7	9
Словцов	45	80	82,5	35	100

Если мы рассмотрим соответствующие цифры по «Древности», то обнаружим, что они существенно отличаются от приводимых К. Тарановским данных, ближе всего соответствуя показателям «Дополнения к вчерашнему разговору»:

	1	3	5	7	9
«Древность»	55,9	75,9	83,5	47,6	100

Эти цифры представляют интерес: хотя пятистопный хорей — крайне редкий размер — сам уже показателен при определении авторства, но еще более важна его индивидуальная трактовка.

Все, что мы знаем о мировоззрении Словцова — человека радикальных настроений, вполне соответствует той характеристике, которую дал Г. А. Гукковский автору «Древности»¹. Дошедшее до нас наследие Словцова слишком невелико, чтобы на основании его идейного анализа делать какие-либо категорические заключения, но оно делает предположение об авторстве Словцова не лишенным большой доли вероятности. «Древность» — не произведение теоретика-революционера радищевского типа. Скорее оно напоминает нам о людях из того лагеря, к которому принадлежали, например, С. Бобров или, по всей вероятности, молодой Сперанский. Это были люди глубоко демократических симпатий, поповичи и семинаристы, поклонявшиеся Ньютону и Ломоносову в науке, Гельвецию и Руссо — в философии. Их волновали картины космических и социальных катастроф. Традиционные церковные представления о бренности «земных» отличий вельможи от бедняка они воспринимали как проповедь равенства. В поэзии они были противниками легкости и изящества. Их интерес к затрудненной форме резче всего проявился в «странных» и гениальных поисках «темного» С. Боброва. Черты эти присущи поэзии Словцова — они свойственны и «Древности».

¹ О П. А. Словцове см.: Степанов Н. П. А. Словцов: У истоков сибирского областничества. Л., 1935; Светлов Л. Радищев и политические процессы конца XVIII века // Из истории русской философии XVIII—XIX веков. М., 1952.

В стихотворении «Древность» есть еще одна — отмеченная Г. А. Гуковским — деталь: употребление сибирского слова «сопки». Кроме Радищева и явно не могущего быть автором «Древности» П. Сумарокова, среди поэтов-сибиряков Словцов должен быть назван в первую очередь: П. А. Словцов родился на Урале, с 1779 по 1788 г. учился в тобольской семинарии, в 1772 г., по окончании Александро-Невской семинарии, снова был послан в Тобольск. С Сибирью была связана и дальнейшая его жизнь. Словцов любил вставлять в свои стихотворения местные речения. Так, например, в ярком стихотворении «Материя» (сб. «Муза И. И. Мартынова») он употребляет слово «калан», поясняя: «по-камчадальски „бобер“».

Поэтическое наследие П. А. Словцова до нас дошло, видимо, очень неполно и никогда не было предметом специального изучения. Когда подобная работа будет произведена, возможно, и авторство «Древности», определяемое пока лишь гипотетически, прояснится в значительно большей мере¹.

1968

О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковнославянской традиции

1. Роль церковнославянской языковой и церковной культурной традиции для поэзии начала XIX в. обычно решается как стилистическая проблема: соотношение «высокого» и «среднего» слога. Церковнославянизмы воспринимаются в отношении к их стилистической функции в системе Ломоносова, то есть *внутри* русской секуляризованной культуры послепетровской эпохи. В первую очередь при этом, естественно, рассматриваются стилистические дублиеты, слова, в которых одному лексическому значению соответствуют две стилистические формы. При таком подходе получается смещенная картина: Пушкин, находящийся явно *вне* русской церковной культуры и видевший в старославянском культурном пласте лишь резерв для выражения «высоких» эмоций, оценивается как поэт, для которого церковнославянская стихия поэтической речи обладает высокой значимостью. Лермонтов же, который вел непрерывный «диалог с Богом» то как богоборец, мятежник, романтический демон, то как автор «Молитвы» («Я, Матерь Божия...»), рассматривается как поэт, находящийся вне церковной языковой традиции. По словам

¹ *Коррективное примечание.* Данная работа находилась в печати, когда высказанное в ней пожелание в значительной степени реализовалось. В «Тезисах междувузовской научной конференции литературоведов, посвященной 50-летию Октября» (Л., 1967) появилось краткое изложение доклада Г. И. Сенникова «Сибирский вольнодумец XVIII века». Анализируя творчество П. А. Словцова, автор так же, как и мы, приходит к выводу о принадлежности «Древности» перу сибирского поэта. К сожалению, аргументации в этом кратком тексте не приводится. Можно лишь пожелать скорейшего опубликования полного текста работы Г. И. Сенникова.

В. В. Виноградова, эта традиция «усыхает» в поэзии Лермонтова. «Лермонтов делает дальнейший шаг за Пушкиным по пути освобождения русского языка от пережитков старой церковно-книжной традиции»¹.

2. Для решения этой проблемы полезно обратить внимание не только на стилистику, но и на общую соотнесенность структуры семантики русского романтизма и церковной культурной традиции. «С небом гордая вражда» романтизма определила тенденцию к кощунственному, «богохульному» словоупотреблению. А это, в свою очередь, повлияло на создание «обращенной» семантической системы, построенной на той же структуре смысловых сцеплений, что и в церковной традиции, но ориентированной противоположным образом. В секуляризованной системе стиля из старославянского в основном заимствовались формальные элементы (морфо-фонологические и синтаксические), которые выполняли роль сигналов высокого стиля. Церковная культура просто была вычеркнута как некоторый особый тип смысловой организации мира. Романтизм (романтический индивидуализм) возобновил борьбу с церковной культурой и тем самым оживил память о ней.

3. Рассмотрим некоторые опорные слова-символы в системе романтизма. Напомним, что всякий русский человек начала XIX в. самым фактом причастности к православной церкви, необходимостью выполнять обряды и знакомиться с текстами был поставлен в условия, исключаящие незнание церковнославянского значения этих слов.

а. *Мечта, мечтание, мечтательный* — в церковной культуре означало нечто не только призрачное, но и ложное, мнимое. Оно прилагалось к деяниям бесовским и в антитезе «земля — небо» характеризовало именно землю. Если у Пушкина в стихах:

Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой (II, 59)

«мечтательный» означает «неземной», то в выражении Владимира Мономаха «свѣта сего мечетнаго кривости ради налѣзохъ грехъ собѣ², то «мечетный» («мечтательный») — именно земной. «Мечтанья бѣсовскія» упоминаются в Ипатьевской летописи под 6758 г. и в ряде других мест. Под влиянием церковных текстов такое употребление проникало и за их пределы. Когда В. Г. Анастасевич в послании И. И. Варакину (1812) опровергал утверждение дворян о своем врожденном превосходстве, он писал:

С мечтой их всех ли мненья сходны?
Ты первый против, как и я³.

В. Ф. Раевский при аресте был характеризован начальством как «мечтатель политический», то есть человек ложных мнений.

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1982. С. 310.

² Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. Стб. 253.

³ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 567.

б. *Страсть, страстный* — в «Церковном словаре» Петра Алексея (СПб., 1819. Т. 4. С. 174 и 176) первое определено как «бедность, напасть», второе — «кокаянный, бедный».

в. Обычные для определения женской красоты в системе романтизма слова *очарованье, чары, прелесть, прелестный, обаяние, соблазнять, искушать* в церковных текстах относились к семантическому полю колдовства, обмана, волхования и связаны были с безусловно отрицательной оценкой. И. И. Срезневский поясняет «обаяние» как «волхование» или «чародейское снадобье» и приводит пример: «*Аще жена зачен'ши и ~~убаа~~ніе испіет на раст'ченіе, ~~ма~~ко да извержет зачатое в неи...*» (Срезневский. Т. 2. С. 499). «Прелестный» употреблялось как «ложный», «обманный» еще в деловом языке XVIII в. («прелестные письма» о воззваниях Пугачева).

4. Романтический текст с героем-демоном жил в двойной проекции — на традиционную церковную семантическую структуру и отвергающую ее — романтическую. В этом случае семантика не менее, чем стилистика, позволяет судить об отношении новой светской культуры к церковной традиции.

1970

Об одной цитате у Лермонтова

Тексты Лермонтова широко цитатны. На это указывал сам автор, это неоднократно отмечалось исследователями¹. В настоящей заметке мы хотели бы обратить внимание на одну, не привлекавшую до сих пор внимания исследователей, цитату, которая позволяет сделать некоторые наблюдения над психологией поэтического цитирования.

Цитата в литературном тексте может представлять сознательную отсылку, рассчитанную на читательское восприятие. Однако она может быть также плодом произвольной авторской ассоциации. В первом случае указание на нее необходимо для понимания авторского текста, во втором — для проникновения в психологический механизм его создания. В интересующем нас тексте мы имеем дело со вторым случаем.

В стихотворении «Смерть поэта» имеются хрестоматийно известные строки:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой...

¹ См., например, комментарии Б. М. Эйхенбаума к изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1936—1937; а также: *Благой Д. Д.* Лермонтов и Пушкин // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1.

Строки эти резко отсечены от предшествующих метрической границей: именно они отделяют первую часть стихотворения, написанную четырехстопным ямбом, от второй — разностопной. Стихи эти и лексически, и метрически представляют собой вольную цитату из альбомного дружеского обращения К. Батюшкова к кн. П. Шаликову:

Как Пушкина герой,
Воспетый им столь сильными стихами¹.

Стихотворение Батюшкова не предназначалось автором к печати, однако Шаликов опубликовал его в «Новостях литературы» (приложения к «Русскому инвалиду», 1822, кн. II, с. 61—62). Затем стихотворение было дважды перепечатано в популярных сборниках («Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (изд. 2-е, ч. V. СПб., 1822, с. 115—116) и «Собрание новых русских стихотворений» (ч. I, СПб., 1824, с. 243—244). В одном из этих изданий стихотворение и попало на глаза Лермонтову. Дальнейшая судьба этих стихов весьма интересна с точки зрения психологии реминисценций.

Лермонтову, видимо, запомнились только эти две строки. Контекст же их был забыт. Это способствовало характерному переосмыслению текста в сознании поэта. В 1818 г., когда Батюшков писал эти строки, «Пушкин» без каких-либо эпитетов был В. Л. Пушкин. Племянник же его нуждался в объяснительных характеристиках типа «Пушкин лицейский» или «молодой Пушкин», как его именовал Карамзин еще в 1820 г.² Для Лермонтова же в уточняющих эпитетах нуждался уже В. Л. Пушкин. В 1834 г. Белинский характерно распределил пояснения: «Явись Капнист, В. и А. Измайловы, В. Пушкин, явись эти люди вместе с Пушкиным во цвете юности, и они, право, не были бы смешны...»³

Здесь упоминание Василия Львовича сопровождается поясняющим «В.», кто же имеется в виду, когда говорится «Пушкин», уже объяснять не надо. В результате в сознании Лермонтова произошел сдвиг: имя «Пушкин» в запомнившихся строках изменило свою семантику, переосмыслилось как упоминание А. С. Пушкина. В этих условиях

герой,
Воспетый им столь сильными стихами, —

уже не мог восприниматься как «опасный сосед» Буянов. Подсознательный механизм осмысления непонятого текста подставил на его место Ленского.

¹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 410. Любопытно, что во время работы над «Смертью поэта» в сознании Лермонтова всплыло также послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». На это указал Б. М. Эйхенбаум со ссылкой на ранний доклад Ю. Н. Тынянова (см.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. Т. 2. С. 180).

² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 290. Так же называли Пушкина А. И. Тургенев в 1820 г. (см.: Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939. С. 169) и Н. И. Тургенев в 1818 г. (см.: Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 267).

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 71.

Такая подстановка оказалась возможной в результате частичного забвения текста. Если бы Лермонтов помнил два предшествующих стиха:

В пыли, в грязи, на тряской мостовой
 В картузе с козырьком, с небритыми усами... —
 (В. Л. Пушкин. «Опасный сосед»)

то смещения смыслов не могло бы произойти. Но дело не только в этом: разностопный ямб мог быть в русской поэтической традиции начала XIX в. связан с разговорно-ироическими интонациями (басня, эпиграмма, стихотворная сказка). Однако традиция, идущая от исторических элегий Батюшкова, элегий Пушкина, «Негодования» Вяземского и «Клеветникам России», закрепила за этим размером интонации элегии и инвективы¹. Оторвавшиеся от текста строки под влиянием этой традиции переосмыслились в сознании Лермонтова интонационно. Не случайно Лермонтов перенес в свое стихотворение не только лексикку, но и метр отрывка Батюшкова.

Приведенный пример лишний раз свидетельствует, какими сложными путями сближений и отталкиваний, смысловых совпадений и сдвигов любая цитата или реминисценция перемещается из одного художественного текста в другой.

1975

Об одной цитате у Блока

(К проблеме «Блок и декабристы»)

Стихотворение А. Блока «Митинг» заканчивается стихами:

Ночным дыханием свободы
 Уверенно вздохнул.

Образ «дышать свободой» настолько оригинален, что трудно говорить о случайных совпадениях при его повторении. В этом случае мы можем видеть очевидную переключку Блока с текстом, «индуцировавшим» этот образ в его сознании. Мемуарный отрывок Н. Бестужева «14 декабря 1825 года»

¹ См.: Тимофеев Л. И. Вольный стих XVIII века // *Ars poetica*. М., 1928. Т. 2; Штокмар М. П. Вольный стих XIX века // Там же. Стих Батюшкова, «воспетый им столь сильными стихами», легко вписывался в лермонтовскую интонацию вольных ямбов с их опорой на пятистопные стихи. В вольном ямбе «Лермонтов» резко выпячивается 5я за счет 4я и 6я. Это совершенно другая структура» (Латишина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // *Вопросы языкознания*. 1966. № 2. С. 134.

начинался так: «Сабля моя давно была вложена, и я стоял в интервале между Московским каре и колонию Гвардейского экипажа, нахлобуча шляпу и поджав руки, повторяя слова Рылеева, что мы дышим свободою. — Я с горестью видел, что это дыхание стеснялось»¹. Текст Н. Бестужева был опубликован в 7-м томе «Полярной звезды» Герцена (1861) и перепечатан в 1880 г. в Лейпциге Каспаровичем.

Установление источника реминисценции позволяет раскрыть и полемический смысл этих стихов. Исключительно важное для Блока понятие абсолютной свободы связывается не с моментом, когда человек отважился на выступление против господствующего зла — так понимали «дыханне свободы» К. Рылеев и оратор из блоковского стихотворения, — а со смертью. На этом основана полемическая антитеза в «Митинге»:

Цепями тягостной свободы
Уверенно гремел.
<...>
Ночным дыханием свободы
Уверенно вздохнул.

И внимание к декабристской традиции, и полемика с ней в октябре 1905 г. — примечательны.

1975

Несколько слов о статье В. М. Живова «„Кошунственная“ поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века»

Статья В. М. Живова, бесспорно, привлечет внимание специалистов. На широком историко-литературном материале автор развертывает концепцию, отличающуюся не только новизной, но и убедительностью. Традиционная историко-культурная схема, сложившаяся еще во времена А. Н. Пыпина, исходила из представления о том, что до эпохи Петровских преобразований русская литература имела однородно-церковный характер, а после приобрела полностью секуляризованный, светский вид. В части, касающейся древнерусской литературы, эта условная схема давно уже заменена детализованной и богатой картиной, основанной на конкретных исследованиях и рисующей сложное переплетение различных внутрицерковных тенденций на фоне внецерковной и антицерковной идеологической и литературной жизни. Относительно же послепетровского культурного развития все еще продолжает считаться аксиомой представление о полной ликвидации церковной культуры,

¹ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 41.

якобы утратившей всякое влияние на духовную жизнь нации. Весь материал, касающийся этой проблемы, из историко-культурного рассмотрения обычно исключается. Однако, если бы дело сводилось к необходимости механически прибавить к светским текстам историю церковных памятников XVIII—XIX вв., то решение проблемы не представляло бы значительной трудности. Вопрос в ином: необходимо найти для этих памятников *место* в историко-культурной жизни эпохи. А это влечет за собой потребность изменения перспективы, в которой традиционно рассматривалась сама светская литература XVIII — начала XIX в.

Исследование В. М. Живова дает в этом смысле исключительно много. Рассмотрев обширный поэтический материал, исследователь обнаружил мощный пласт цитат, реминисценций и отсылок, связывающий светскую литературу тех лет с сакральными текстами. Эти последние не были забыты или вычеркнуты из культурной памяти эпохи. Они оставались ее живым и активным участником, с которым светская литература ведет постоянный диалог.

Рассматривая характер этого диалога, В. М. Живов обнаруживает два функционально противоположных типа отношений. В высоких светских жанрах, имеющих торжественно-официальный характер (в первую очередь, в оде), автор устанавливает тенденцию уподобления традиции церковных текстов, которую он называет сакрализацией. Социологический корень этого явления он видит в сакрализации, которой подвергается иная — светская — петровская государственность в ходе ее идеологического самоутверждения.

С этим процессом В. М. Живов связывает «сакрализацию» образа поэта, который наделяется в культурном сознании эпохи чертами пророка. Приводимые в связи с этим факты своеобразной «конкуренции» и ревности, которую испытывает клир в отношении к поэтам, исключительно интересны сами по себе и тонко интерпретированы автором.

В нижних этажах здания литературы автор обнаруживает противоположную тенденцию — исключительно мощный пласт кощунственной поэзии. Причину этого своеобразного и изучавшегося лишь sporadически и весьма односторонне явления он видит в следующем: автор справедливо отмечает, что русская православная церковь и отдаленно не располагала в XVIII в. той политической властью и административным весом, какие имела, например, католическая церковь во Франции того же столетия. Действительно, если в 1757 г. в связи с полемикой между М. В. Ломоносовым и Синодом неизвестный сторонник автора «Гимна бороде» писал:

Пронесся слух: хотят кого-то будто сечь;
Но время то прошло, чтоб наше мясо печь¹,

то во Франции в 1762 г. был колесован Жан Калас, а тело его сожжено. Синод назвал Ломоносова «продерзателем к бесстрашному кощунству», но не смог причинить ему вреда, а в Аввиле (Франция) в 1766 г. суд призначил

¹ Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 400. Автором, видимо, был И. Барков. См.: Барков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.; Л., 1936. С. 235 и 312.

шестнадцатилетнего дворянина Ла Барра виновным в кощунстве и оскорблении религии, и виновный был подвергнут мучительной казни: ему отрубили правую руку, голову, а тело сожгли. Ни о чем подобном в России XVIII в., конечно, не могло быть и речи. Из этого В. М. Живов делает вывод, что во Франции кощунственная поэзия могла иметь полемический противощерковный смысл, в России же для такой борьбы не было оснований, и в тех случаях, когда те или иные тексты не были данью западноевропейским штампам, они имели совершенно иной, специфически русский смысл: ода сакрализовалась, — следовательно, борьба с ней, пародирование ее в низких жанрах «внелитературной литературы» неизбежно принимали кощунственный характер.

Концепция В. М. Живова отличается широтой и оригинальностью: она не только привлекает наше внимание к фактам, прежде остававшимся вне рассмотрения, но и объясняет их весьма примечательным образом. Однако хотелось бы указать на некоторые опасности, связанные с ее излишне прямолинейным приложением к многослойному историческому материалу.

Исключительно интересны параллели между светской одой и церковной проповедью, убедительно подтвержденные обильным материалом фразеологизмов и цитат, синтаксических и композиционных соответствий. Однако, когда автор утверждает содержательную близость этих жанров, говоря: «Надо думать, что для русских поэтов XVIII в. этот Высший Разум не противоплагался Богу, почитаемому церковью: для них — субъективно — это было лишь более „просвещенное“ понятие о том же божестве», — то мысль его вызывает возражения. С распространением ньютоновской физики, главным пропагандистом которой на континенте был Вольтер, вольтерьянского деизма и руссоистской религии Природы между культом божественного Разума и церковным Богом пролегло глубокое различие, сводившееся к принципиальному разногласию в отношении к откровению, с одной стороны, догматике, церковному преданию, традиции и обряду — с другой. Обе стороны сознавали взаимную враждебность, и сакрализация государственных ценностей свидетельствовала об их противоположности, а не единстве.

«Сакрализованные» торжественные жанры светской поэзии не тождественны церковным жанрам, которым они функционально соответствуют в некотором широком культурно-историческом контексте. Идея сакрализации государственности и ее носителя — абсолютного монарха была, конечно, ближе к языческой эпифании, чем к христианской догматике. Однако полемика далеко не всегда связана с перечеркиванием отрицаемой традиции — часто она диктует ее усвоение. Убедительно показанное В. М. Живовым уподобление новой светской поэзии определенным формам церковной традиции может быть сопоставлено с тем, как христианство на ранних этапах во имя вящего торжества над язычеством воспринимало некоторые формы язычества. Однако на втором этапе, когда враг, как кажется, уже побежден и полемика не только теряет актуальность, но и забывается, усвоенные некогда формы вдруг обнаруживают тенденцию «порождать», казалось бы, давно забытое архаическое содержание, которое из «старого» вдруг делается «новейшим», заполняясь новой жизнью. Так, совершенно безобидные, с точки зрения христи-

анства, и, напротив, способствовавшие миссионерской деятельности, допущенные церковью обломки языческих обрядов и античной культуры вдруг дают импульсы культуре Ренессанса, народному ярмарочному кощунству и др. аналогичным явлениям¹.

Думаем, что на протяжении XVIII — начала XIX в. функция сакральных элементов в светской поэзии была неоднородной: в период ее становления прилагались усилия к превращению сакральных элементов в факт стилистики и жанра, в позднейшем они неожиданно приобрели религиозно-содержательный характер. Церковнославянский язык для Ломоносова принадлежит стилю и жанру, для А. Шишкова — вере и нравственности. Попутно хочется заметить, что противопоставление Шишкова и Беседы церковным иерархам 1820-х гг. и их культурной позиции представляется сильно преувеличенным. Приводимое В. М. Живовым высказывание Игнатия Брянчичинова исключительно красочно и эффектно иллюстрирует мысль автора статьи. Однако, даже если оставить в стороне его более поздний характер и очевидный максимализм, нельзя забывать о таких фактах, как участие в Российской

¹ Секуляризированная послепетровская государственность была и отрицанием, и продолжением средневековой традиции русской власти. Подчеркивание того или другого аспекта, в значительной мере, — вопрос описания. Необходимо учитывать, что и та и другая историческая реальность была многослойна и подавалась весьма различным интерпретациям. Нуждается в уточнении и термин «сакрализация», который достаточно широк, чтобы включить в себя и веру в божественную природу царской власти, и представление о личности царя как эпифании божества, и жанровый ритуал — «барочную» риторику. Без достаточного определения, что имеется в виду, трудно выяснить, действительно ли описываемое явление — плод послепетровской культуры. Достаточно отметить, что при всей несовместимости веры в то, что царь представляет собой реальное воплощение божества, с православной ортодоксией представления этого рода встречались именно в допетровской Руси, например, в писаниях Ивана Грозного. Культура XVIII в. вносит в этот вопрос характерную жанрово-стилистическую обусловленность: в одической поэзии государя можно представить в образе бога (чаще всего — языческого; ср. торжественный портрет эпохи барокко), в политических трактатах он выступает как монарх, чьи права на власть определены мудростью, пользой подданных или договором (следуют ссылки на Гуго Гроция, Монтескье, мнение «политических народов» и пр.). Но в век, когда монархов и монархинь «творили» заговоры, которые плелись в гвардейских казармах и кабаках, когда дверь в спальню императрицы сделалась более чем доступной, трудно было воспринимать идею божественности монарха иначе, чем как жанровую риторику. Способность воспринимать одно и то же лицо — императрицу — в разных кодовых регистрах ясно иллюстрируется словами кн. М. М. Щербатова, который называет Елизавету в мужском роде, когда говорит о ней как о *правителе* (недостойном), и в женском, характеризуя как *добраго человека*: «Да можно ли сему инако быть (расточительству подданных. — Ю. Л.), когда сам Государь прилагал все свои тщания ко украшению своея особы, когда он за правило себе имел каждой день новое платье надевать <...> При сластолюбивом и роскошном Государе не удивительно, что роскош имел такие успехи, но достойно удивления, что при набожной Государыне, касательно до нравов, во многом божественному закону противуборствии были учинены» (Сочинения кн. М. М. Щербатова. СПб., 1898. Т. 2. Стб. 219). На это наслаивалось в последней трети века просветительское представление о высшем достоинстве Человека, что позволило Г. Державину ввести в оду именно десакрализированный, человеческий образ Екатерины.

Академии Шишкова, организационно и идеологически нераздельной с Беседой, «особ из высшего духовенства, как то: преосвященных Иринаея псковского, Анастасия белорусского, Мефодия тверского, Феоктиста курского и Михаила черниговского»¹, или то, что именно разгром голицынского мистицизма и Библейского Общества в результате усилий митрополитов Серафима и Фотия привел Шишкова, лично не любимого Александром I, в кресло министра просвещения. В равной мере неосторожно распространять при оценке функции кощунства ситуацию XVIII в. на эпоху Священного Союза и 1820-х гг. «Мистики придворное кривлянье» (Пушкин) эпохи Голицына, разгром Казанского и Петербургского университетов и «дело профессоров», инспирированные М. Л. Магницким и Д. П. Руничем, отнюдь не делали кощунство беспредметным во внелитературной сфере. Характер возникшего в 1828 г. «дела о Гавриилиаде» также говорит против односторонности в трактовке ее полемической направленности.

Исключительно любопытны соображения В. М. Живова о путях сакрализации образа Поэта в литературе XVIII — начала XIX в. Однако кажется, что здесь концепционная «жестокость» сняла некоторые существенные оттенки проблемы. Распространение религии Природы в предромантической, руссоистской и штюмерской литературе привело к изменению представления о природе поэтического творчества. Поэт предстал как одержимый пророческим вдохновением. В этом понимании пророк далеко не всегда влек непосредственно библейские ассоциации: библейские образы пророков, оссиановские барды, скандинавские скальды, пророческое безумие дельфийских жриц — все это предстало как разные облики божественного вдохновения. О том, в какой мере это могло быть отделено от церковной ортодоксии, свидетельствует, что «глас Натуры» может вещать не только устами поэта — сама Природа уподобляется пророку:

Древний бор в благоговеньи
Движет старческой главой,
И в священном иступленьи
Говорит с самим собой...²

Ни славянизмы языка, ни библеизмы фразеологии в таких случаях не выходят за пределы стилистики.

Ситуация изменилась во вторую половину 1810-х—1820 гг., когда в псалмах Ф. Глинки, «Давиде» А. Грибоедова, «Давиде» В. Кюхельбекера стилистическая проблема перерастает в сакральную по содержанию. Именно в этот момент оказывается возможным появление демонических «черных» текстов. Если в эпоху предромантизма языческий поэт, шаман, колдун могли быть помещены в один ряд с христианским пророком, поскольку ряд этот имел литературную природу и отражал деистическое равнодушие к вопросам догматики или даже шире — к религиозным спорам, то теперь, в эпоху романтизма, действительно, приходилось выбирать между молитвой и ко-

¹ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 428.

² Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 207.

шунством, причем последнее облекалось в формы уже не словесной игры или легкомысленной шутки, а «черной молитвы», обращенной к демоническим силам:

И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь¹.

«Грешные песни» — любовная поэзия, исконно рассматривавшаяся в послепетровскую эпоху как вполне узаконенная, нейтральная сфера словесности, оказывается дьявольской молитвой. Восстанавливается допетровский дуализм божественного — дьявольского, причем, как в средневеково-аскетической системе, «человеческое» отождествляется со вторым, но как в ренессансно-просветительской традиции, оно совмещено с авторской позицией и наделено страстной привлекательностью. Показательно, что это «демоническое» кощунство романтика уже не нуждается в библейских цитатах и реминисценциях, количество которых у Лермонтова, например, резко падает по сравнению с Пушкиным или Державиным.

Статья В. М. Живова ставит исследователей русской поэзии перед новой проблемой и в определенном смысле намечает пути ее решения, прибегая, что естественно в такой ситуации, к полемически заостренным формулировкам. Обсуждение поставленных в статье проблем приблизит нас к их решению.

1981

Новые издания поэтов XVIII века

Выход в свет ряда изданий произведений поэтов XVIII в. — событие, привлекающее внимание и специалистов-литературоведов, и рядовых читателей. В данном случае интерес этот усугубляется тем, что на титульных листах рецензируемых сборников² стоят имена поэтов, чьи произведения или вообще впервые предстают перед современным читателем, или предстают в значительно более полном, чем в предыдущих изданиях, виде.

Характер сборников определен типом издания. «Библиотека поэта» была задумана А. М. Горьким как полный свод произведений исторически значительных русских поэтов, включающий наряду с проверенными критическими изданиями текстов справочный аппарат, научный комментарий и вступитель-

¹ *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 73.

² *Каптемир А.* Собр. стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая серия); *Сумароков А. П.* Избр. произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия); *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. З. Сермана. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем ссылки на эти издания даются в тексте.

ные статьи, содержащие историко-литературный анализ издаваемых произведений. Издание рассчитано на широкий круг любителей русской литературы, имеющих уже элементарные сведения о ее развитии и желающих расширить и углубить свои представления в этой области: литераторов, студентов, учителей-словесников.

Рецензируемые сборники имеют бесспорное значение для ознакомления читателя с богатым наследием русской поэзии XVIII в. Читатель получает возможность ознакомиться в полном объеме с поэтическим наследием Кантемира¹ — литератора, который, по характеристике В. Г. Белинского, «первый на Руси свел поэзию с жизнью», — и рядом трагедий Сумарокова. Творчество Богдановича вообще впервые после длительного перерыва становится доступным широкому кругу читателей. Комментарий, давая необходимые справки элементарного характера, в ряде случаев представляет самостоятельный научный интерес.

Предпосланные сборникам вступительные статьи, помимо общих сведений о жизни и творчестве Кантемира, Сумарокова и Богдановича, содержат ряд новых положений, одна часть которых бесспорно войдет в исследовательскую литературу как доказанная, другая, видимо, сделается предметом научных обсуждений.

Обширная статья Ф. Я. Приймы «Антиох Дмитриевич Кантемир» дает широкую картину творческого пути первого русского поэта-сатирика. Интересно проанализирован творческий метод писателя. Свежи и убедительны соображения о том, что в парижский период жизни произошло не «понижение уровня» «политической мысли» Кантемира, как это принято было считать, а дальнейшее ее идейное созревание. Вместе с тем некоторые положения автора не могут быть приняты безоговорочно.

Наиболее спорным представляется вопрос об общем определении природы мировоззрения Кантемира. Почти через всю статью исследователь настойчиво проводит определение Кантемира как русского просветителя XVIII в. По мнению автора статьи, Кантемир «критикует „благородство“ происхождения с точки зрения просветительской теории „естественного права“» (с. 13). Задачи литературы он понимает «в духе просветительской идеологии XVIII века» (с. 17). «Писателем-просветителем» назван Кантемир на с. 31 и в ряде других мест статьи. Тезис этот, однако, совсем не столь бесспорен.

Необходимо отметить, что в исследовательской литературе последних лет наметилась тенденция весьма расширительно пользоваться этим термином. Его применяют к деятелям, верившим в разум и отрицательно относившимся к церковной догматике, к сторонникам распространения грамотности в народе, к людям, осуждавшим жестокие действия помещиков, и т. д. и т. п. Создается угроза утраты этим термином его исторически конкретного содержания.

Остановимся на том, какое содержание вкладывали в этот термин классики марксизма. Многократно обращаясь к истории общественного сознания

¹ Издание 1867—1868 гг. под ред. П. А. Ефремова давно уже стало библиографической редкостью и массовому читателю практически недоступно.

XVIII в., К. Маркс и Ф. Энгельс неизменно пользовались термином «просветительство» для определения той боевой, буржуазной по своему классовому содержанию идеологии, которая, возникнув в предреволюционную эпоху, являлась непосредственной теоретической основой следующего, уже революционного этапа общественного развития. Просветители могли не быть (и часто не были) революционными деятелями, но теоретически их воззрения *подразумевали* осуждение феодального порядка и идеологически подготавливали революцию. В письме Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 г. К. Маркс писал о реакции «на французскую революцию и связанное с нею Просвещение (курсив мой. — Ю. Л.)»¹. Ф. Энгельс в «Развитии социализма от утопии к науке» назвал просветителей «великими людьми», «которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции»². Просветители — философы, «подготавливающие революцию»³. В. И. Ленин, говоря о «просветителях», также имел в виду идеологов боевых антифеодальных классов, а в России — «с соответственным преломлением <...> через призму русских условий» — крепостного крестьянства. Ввиду особой важности этой ленинской формулировки приведем ее полностью. В. И. Ленин писал: «По характеру воззрений Скалдина можно назвать буржуа-просветителем. Его взгляды чрезвычайно напоминают взгляды экономистов XVIII века (разумеется, с соответственным преломлением их через призму русских условий), и общий „просветительный“ характер „наследства“ 60-х годов выражен им достаточно ярко. Как и просветители западноевропейские, как и большинство литературных представителей 60-х годов, Скалдин одушевлен горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта „просветителя“. Вторая характерная черта, общая всем русским просветителям, — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России. Наконец, третья характерная черта „просветителя“ это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»⁴.

Просветительская идеология могла возникнуть лишь в определенных исторических условиях, в период кризиса феодально-крепостнического строя (для России — не ранее второй половины XVIII в.). Просветительская идеология обладала рядом присущих ей характерных черт: верой в природное равенство людей, в право людей на земное, материальное счастье, верой в благородство «естественных» склонностей человека. «Просветители» считали, что мораль должна строиться на основе личной пользы; утверждая, что среда воспитывает человека, они вплотную подходили к идее справедливого переустройства общества. Угнетение человека казалось им противоестественным.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1964. Т. 32. С. 44.

² Там же. Т. 19. С. 189.

³ Там же. С. 192.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 2. С. 519.

При всем обилии философских оттенков — от прямого атеизма до деизма — философски они стояли на почве материализма.

Их гносеологии были обычно свойственны сенсуалистические черты. Вера «просветителя» в господство разума означала совсем не мысль о том, что просвещение разума людей *само по себе* решит все социальные вопросы. Даже мирный, мыслящий не революционно «просветитель» полагал, что устранение ложных понятий в голове человека — *лишь первый шаг* к уничтожению ложных социальных институтов. В качестве же этих «ложных» институтов мыслилось все, что связано с политическим, сословным неравенством, крепостным правом и его порождениями. Энгельс, цитируя слова Гегеля о том, что в эпоху «просвещения» «мир был поставлен на голову», показывает, что это понятие неотъемлемо включало и то, что «человеческая голова и те положения, которые она открыла посредством своего мышления, выступили с требованием, чтоб их признали основой всех человеческих действий и общественных отношений», и то, что «действительность, противоречившая этим положениям, была фактически перевернута сверху донизу»¹. «Просветители» были рационалистами, однако наличие одной рационалистической веры в познающую мощь разума недостаточно для возникновения качества «просветительства».

Даже беглого ознакомления с мировоззрением великих представителей русской общественной мысли начала и первой половины XVIII в. — Посошкова, Прокоповича, Татищева, Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского — достаточно, чтобы убедиться в том, что в их позиции еще не созрели (а исторически и не могли созреть!) основные принципы «просветительной» идеологии. Не рассматривая, по соображениям места, этот вопрос во всей полноте, остановимся на аргументах, приводимых Ф. Приимой в пользу «просветительства» Кантемира.

Ф. Прийма совершенно прав, когда указывает, что Кантемир был «противником клерикализма и религиозного догматизма» и отрицательно относился к монахам, которых «весьма гнушался» (с. 36). Однако необходимо иметь в виду, что на такой же позиции стояли многие общественные деятели тех лет, говорить о которых как о «просветителях» (не в житейском, а в научно-терминологическом смысле этого слова) нет оснований. Таковы, например, Татищев и Петр I, который монахов именовал «долгими бородами, кои по тунеядству своему ныне не в авантаже обретаются», а к их смертным грехам считал необходимым прибавить еще один — «лицемерие и ханжество». Даже Ф. Прокопович, сам видный церковный деятель, был свободен от средневекового преклонения перед догматикой. В связи с изуверской кампанией, развернутой Стефаном Яворским вокруг дела Тверитинова и его единомышленников, Прокопович, отражая официальную правительственную линию, в специальном «Слове» требовал, «дабы тщалися пастырие учить народ правильному святых икон почитанию и отводить его всячески от боготворения»².

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 19. С. 190.

² Прокопович Ф. Слова и речи. СПб., 1870. Ч. 1. С. 93.

Приводимые Ф. Примой аргументы в пользу наличия «материалистических элементов в философском сознании А. Кантемира» (с. 36—37) требуют подкрепления — в таком виде они не обладают безоговорочной убедительностью. Факт прямых выступлений Кантемира против Эпикура не может быть снят лишь тем, что в библиотеке поэта имелось три издания Лукреция, а в одном из его писем содержится беглое упоминание о том, что критика философии Лукреция представляет для него такой же интерес, как и сама эта философия (с. 36).

И «пропаганда гелиоцентрической системы Коперника», ни стремление «к исследованию „причин действий и вещей“» не говорят еще о связи Кантемира с той специфической формой материализма, которая составляла элемент просветительской идеологии и характеризовалась сенсуализмом в гносеологии и этике. Да и сам автор на с. 35 совершенно верно связывает Кантемира с картезианским рационализмом. Развитие этого тезиса, видимо, было бы более плодотворным, чем искусственное сближение Кантемира с тем историческим этапом, для возникновения которого в России еще не было оснований.

Ссылка на упоминание Кантемиром «оснований права естественного», «естественного закона» и Пуффендорфа также не обладает достаточной убедительностью. Просветители были сторонниками теории «естественного права» и договорного происхождения государства, однако сами по себе эти теории возникли задолго до XVIII в. и имели широкое хождение в политических доктринах допросветительского периода. Теории «светской», «земной» природы государства широко использовались и идеологами дворянского абсолютизма. В России мысль о политической, а не церковной природе государства встречается уже у И. Пересветова и Ермолая-Еразма, позже у С. Полоцкого и старца Авраамия. Именно в теории естественного права видел Ф. Прокопович обоснование идеи сильной самодержавной власти: «Зри же, аще не в числе естественных законов есть и сие, еже быти властем предержажим в народех?» («Слово о власти и чести царской»)¹. Следует не забывать, что пропаганда сочинений Пуффендорфа и Гуго Гроция была официально санкционирована правительством Петра I и воспринималась как защита идей абсолютизма.

Для решения вопроса о природе воззрений Кантемира особое значение имеет отношение его к положению русского крестьянина. Собранные здесь Ф. Примой факты свежи и интересны, однако их недостаточно для того, чтобы увидеть в позиции Кантемира «отстаивание интересов народных масс» и «вражду к крепостному праву» (Ленин). Жалоба крестьянина в V сатире действительно написана сильно и выразительно. Можно согласиться с Ф. Примой, что Кантемир «открывает крестьянскую тему в русской литературе» (с. 18). Однако нельзя забывать того, что недовольство крестьянина поэт объясняет его «неразумием», тем, что люди никогда не бывают довольны своим положением: люди — «бессчетных страстей рабы». Кстати, вслед за стихами 699—712 V сатиры, содержащими жалобу крестьянина и приведен-

¹ Прокопович Ф. Слова и речи. Ч. 1.

ными во вступительной статье, в тексте сатиры идет известное место, рисующее жизнь крестьянина совершенно иначе, в духе «золотой посредственности» Горация:

Заплачу подушное, оброк — господину
А там, о чем бы тужить, не знаю причину:
Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома,
Хлеба у меня чрез год, а скотам — солома.

Рационалистическое мировоззрение, возникшее в период, когда дворянский абсолютизм боролся в России со средневековыми формами общественной жизни и общественного сознания, предшествовало «просветительству». Оно имело с ним общие черты — веру в разум, отрицание суеверия, догматизма, оно расчищало дорогу «просветителям», но представляло собой явление, качественно своеобразное и наполненное иным социальным содержанием. Напомним, что К. Маркс настойчиво отделял рационалистов XVII в. от «просветителей». Он указывал, что, «пораженная французским просвещением, и в особенности *французским материализмом, метафизика XVII столетия* праздновала свою *победоносную, полную содержания реставрацию* в лице *немецкой философии*¹.

Все основные черты мировоззрения Кантемира вытекают, как это указывает и Ф. Прийма (см. с. 5), из идеологии и политики Петровской эпохи. Но станет ли кто-нибудь утверждать, что петровская государственность осуществляла социально-политическую программу «просветителей»?

Интересная статья Ф. Приимы поднимает широкий круг вопросов и весьма плодотворна для изучения и обсуждения творчества А. Кантемира. В эпоху, когда развертывалась литературная деятельность Кантемира, верность принципам, декларировавшимся в эпоху петровских преобразований, уже сама по себе означала определенное движение вперед. Создание «регулярного» государства, отвечая в первую очередь интересам русского дворянства, не могло быть осуществлено руками одних дворян — оно требовало привлечения к историческому созиданию гораздо более широких общественных кругов. Иллюзия общенародного характера программы правительства Петра I поддерживалась у современников еще и тем, что реформы начала XVIII в. действительно одновременно решали и ряд задач общенационального характера, отвечавших не только классово-корыстным интересам дворянства, но и имевшим действительно прогрессивный смысл. В этих условиях пафос общесословного, национального дела, идеи патриотического труда *всех* граждан на благо России соответствовали правительственному идеологическому курсу. Они были предельно четко сформулированы, например, в таких программных документах, как приказ Петра перед Полтавским боем и речь Ф. Прокоповича по случаю мира со Швецией. Реальный исторический смысл собственных действий был порой скрыт от передовой части деятелей начала XVIII в. Люди, которые ценой невероятных усилий и жертв на полях Полтавы, в морских сражениях, на строительстве новых заводов создавали новую

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 154.

Россию, искренне верили, что «стал вдруг народ уже новый» (Кантемир), что великие жертвы нужны для торжества над невежеством и стариной, во имя разума, науки и общего блага. Цель нового государства — всенародная польза. Но когда, ценой великих общенародных усилий, Россия, по словам Пушкина, «въехала в Европу как боевой корабль — при стуке топора и громе пушек», когда новое государство было построено, перед глазами самих его творцов открылось не здание просвещенной России «для всех», а фасад дворянской монархии, крепостнического и бюрократического государства, разьедаемого коррупцией и возглавляемого быстро сменяющимися невежественными, но полновластными временщиками. В этих условиях верность вчерашним лозунгам «народного блага», патриотизма, мысль о том, что любой гражданин, независимо от сословной принадлежности, — сын отечества, и мечта о царе-труженике приобретали новый смысл. Не только для Кантемира, но и для писателей типа Ломоносова действительность, с которой они сталкивались на каждом шагу, мыслилась еще как большое количество случайностей, зависящих от злой воли отдельных лиц, повинных в нарушении заветов Петра. В этих условиях идеализация Петра I могла выступать как первый шаг к критике современности. Теоретики этого типа не могли еще противопоставить идее сословного дворянского строя мысль о народной республике без дворян, но их утопический идеал общесословного государства — огромной мастерской, в которой люди различаются родом занятий, но едины в патриотическом рвении, содержал уже в зародыше возможность отрицания принципа сословности. Путь Кантемира к V сатире, содержащей горькое сомнение в преобразовательной силе отвлеченного разума, Ломоносова — к последним одам, в которых Петр является гневным судьей современных царей, Тредиаковского — к «Тилемахиде» подготавливал те исходные позиции, из которых в дальнейшем развилось русское «просветительство».

Вступительная статья П. Н. Беркова «Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова», по существу, представляет собой исследование творческого пути одного из виднейших деятелей русского классицизма. Основы истолкования творчества Сумарокова в отечественной историко-литературной науке были заложены Г. А. Гуковским, неоднократно возвращавшимся в своей исследовательской работе к творчеству этого писателя. Данный Г. Гуковским анализ художественного метода Сумарокова широко вошел в исследовательскую литературу и в основном сохраняет научный кредит и в настоящее время. Статья П. Беркова не ограничивается, однако, суммированием уже вошедших в научный оборот фактов и мнений — она дает во многом новую концепцию творчества поэта. Целый ряд ее положений, бесспорно, будет учитываться теми, кто в дальнейшем обратится к изучению русского классицизма.

Если до сих пор в научной литературе при объяснении политической и эстетической позиций Сумарокова указывалось на рационалистическую — в картезианском духе — природу его мировоззрения, то, по мнению П. Беркова, «по своим философским воззрениям Сумароков был очень близок к сенсуалистам. В статье „О разумении человеческом по мнению Локка“ он сочувственно излагает доводы английского философа против учения о врожденных

идеях» (с. 11). Далее П. Берков считает, что «на основе эклектического соединения во взглядах Сумарокова элементов сенсуализма и рационализма формулировались его политические и социальные убеждения» (с. 13). Мысль эта представляется весьма плодотворной. Хотелось бы, однако, найти в статье ее развитие применительно к эстетической позиции Сумарокова. Интересно было найти в статье и объяснение таких философских статей Сумарокова, как «К худу или к добру человек родится». Творчество Сумарокова подробно раскрыто в статье П. Беркова. Во многих отношениях писатель предстает перед нами в новом свете.

Известные возражения может вызвать лишь определение в статье смысла идейной эволюции Сумарокова. Справедливо отметив, что в творчестве Сумарокова быстро «растут черты критицизма по отношению к придворному дворянскому кругу, к заносчивому и наглому „вельможеству“» (с. 20), П. Берков делает вывод, что Сумароков сначала «был поэтическим выразителем всего „дворянского корпуса“ в целом, был литературным идеологом всего правящего класса» (с. 19), а «кончает Сумароков как поэт хотя и дворянский, но при всех внешних выражениях своей верноподданности явно враждебно настроенный по отношению к Екатерине II» (с. 20).

Вопрос этот, как нам кажется, нуждается в уточнении. Середина XVIII в. в России дает необычайно яркую картину переплетения различных группировок господствующего класса, отражавшего и столкновение политических течений, и просто беспринципную борьбу за власть. Успешно роль дворянской идеологии могла выполнить лишь такая система теоретических представлений, которая бы наиболее последовательно, гибко и умело могла представить господство дворянства как класса в «очищенном», облагороженном облике. Такая система идей, хотя и возникла в среде одной группы — передового, либерального дворянства, являлась идеологией класса в целом, ибо только она могла теоретически оправдать практическое господство помещиков. Однако такое соотношение теории и практики отнюдь не означало безоговорочного оправдания последней. Для того чтобы оправдать господство дворянства, теоретик должен был осудить, подвергнуть критике все протекавшие перед его глазами насилия и беззакония, объявить их не следствием принципов, лежащих в основе самого строя, а лишь результатом случайностей, злой воли людей. Сама действительность воспринималась идеологом дворянства лишь как частичное, изуродованное, «загрязненное» воплощение дорогих его сердцу принципов. Быть выразителем дворянства как класса, конечно, не значило стоять на уровне — нравственном и культурном — этого класса, и Сумароков, резко критиковавший современного ему дворянина, вельможу, чиновника и даже деспота-царя, стремился «возвысить» реальный порядок крепостнической монархии до уровня идеально-разумного сословного государства. Для Сумарокова действительность, уже в силу своего грубо-материального характера, не могла полностью выразить теоретические идеалы и подлежала критике.

Необходимо отметить, что эта субъективно направленная на укрепление дворянского господства критика исторически сыграла двойственную роль: создавая традицию обличения действительности, она способствовала и идей-

ному воспитанию демократической интеллигенции. Сатирики второй половины XVIII в. охотно подчеркивали свою связь с сумароковской традицией.

Статья И. З. Сермана «И. Ф. Богданович» является новым словом в изучении этого интересного и значительного поэта, которому советское литературоведение до сих пор уделяло минимальное внимание. В статье убедительно раскрыта как несостоятельность карамзинской легенды о Богдановиче, так и исторические предпосылки возникновения этой легенды. Тонко и интересно выполнен анализ «Душеньки» — автор раскрывает отличие поэмы и от трагической поэмы классицизма, и от того пути преодоления классицизма, на который встал В. Майков в «Елисею». И. З. Серман считает, что «в основном Богданович должен был действовать самостоятельно, не опираясь ни на какую традицию» (с. 36). Убедительно раскрыто в статье отличие творческого метода Богдановича от Лафонтена¹. И. З. Серман приходит к выводу о том, что «Душенька» «стала одним из первых явлений русской предромантической поэзии» (с. 41).

В целом статьи Ф. Приймы, П. Беркова и И. Сермана представляют бесспорный вклад в изучение литературы XVIII в. Рецензируемые сборники отличаются удачным подбором и высоким качеством подготовки текстов, а также полнотой и точностью комментариев. «Библиотека поэта» призвана дать полную картину истории русской поэзии — читатель ждет новых выпусков, в том числе посвященных и поэтам XVIII в.

1959

Книга о поэзии Лермонтова

Появление книги о творчестве Лермонтова² представляет интерес не только для профессионалов-литературоведов, но также для широкого круга читателей — любителей русской поэзии. Несмотря на очевидные успехи советской науки о Лермонтове, творчество поэта все еще остается значительно менее исследованным, чем, например, наследие Пушкина, Гоголя или Толстого. Все еще возможен спор не по частным вопросам истолкования того или иного произведения Лермонтова, а по самым коренным проблемам его мировоззрения, идейной эволюции, творческого метода. Если к этому прибавить то бесспорное обстоятельство, что даже на фоне неоскудевающего интереса современного советского читателя к вечно живой традиции русской и мировой классической литературы Лермонтов выделяется особенной «мо-

¹ Хотелось бы лишь, чтобы вопрос о традиции не только русской, но и западно-европейской литературы был поставлен в статье более широко. Любопытно было бы сопоставить «Душеньку» не только с «Любовью Амура и Психеи» Лафонтена — сравнение напрашивается в силу сюжетной близости поэм, — но и, например, с «Обероном» Виланда.

² Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959.

лодостью» (факт, хорошо знакомый каждому, кто наблюдал за читательскими интересами молодежи), станет понятно, с каким вниманием встречается каждая новая книга о творчестве писателя.

Книга Д. Максимова называется «Поэзия Лермонтова». Однако фактически она значительно шире своего заглавия. Строя свое исследование как серию научных очерков, частично посвященных общим вопросам художественного развития поэта («Поэзия Лермонтова»), частично освещающих некоторые важные аспекты его творчества («Тема простого человека в лирике Лермонтова»), вопросы лермонтовской традиции («Лермонтов и Блок») или представляющих монографический анализ отдельного произведения («Мцыри»), автор не ставит перед собой задачи исчерпывающего изучения всех сторон многогранного наследия Лермонтова-поэта. Но круг рассматриваемых им вопросов настолько широк и настолько связан с самыми существенными проблемами творчества писателя, что у читателя остается в памяти не ряд частных разысканий, объединенных лишь общностью имени изучаемого писателя, а единый, многогранный и в значительной степени по-новому увиденный образ великого поэта. Это единство книге придает стремление автора раскрыть в творчестве Лермонтова самое основное — его идейно-художественное своеобразие. Исключение здесь, пожалуй, составляет лишь заключительный очерк «Лермонтов и Блок», который стоит несколько особняком, лишь намечая, но не исчерпывая собой темы о Лермонтове и последующей традиции русской поэзии.

В результате отказа автора от монографического рассмотрения всего поэтического наследия Лермонтова книга приобрела, на первый взгляд, известную неполноту. Однако та же особенность построения имеет бесспорные положительные стороны: она позволила автору не повторять того, что сделано его предшественниками, а сосредоточить свое внимание на малоизученных, спорных, а часто и совершенно новых, еще не поднимавшихся в исследовательской литературе вопросах. Этим определяется и общее впечатление новизны, свежести аналитической мысли, которое оставляет книга. Ощущение это поддерживается широким и свободным привлечением богатого историко-литературного материала.

Центральное место в работе занимает обширный обзор поэтического наследия Лермонтова. Анализируя стихотворные циклы, поэмы, широко привлекая материал драматургии и прозы Лермонтова, Д. Максимов раскрывает природу особого «лермонтовского» взгляда на жизнь. В книге центральное место занимает «лермонтовский человек» — тот гневный, протестующий, героический и трагический образ, который возникает из лирики поэта. Исследователь вскрывает неразрывную связь и единство разрушительных и созидательных тенденций в поэзии Лермонтова, ее лиризма и обличения. «Грозная сила стиха и затаенная в нем горячая и трепетная интонация неотделимы здесь друг от друга. Сочетание этих двух лирических начал является одной из самых примечательных особенностей Лермонтова, выделяющей его на фоне русской поэзии» (с. 19).

Бесспорное сочувствие вызывает стремление автора реабилитировать значение романтизма как прогрессивного художественного метода, во многом

определившего своеобразие поэтического сознания Лермонтова. «Пора отказаться, — пишет он, — от недооценки романтизма, от нежелания видеть в нем — в первую очередь в творчестве левых романтиков — великое прогрессивное явление литературы» (с. 13). Эволюция Лермонтова в сторону реализма не дает права рассматривать его романтическую поэзию как художественно неполноценную, своеобразный «грех юности», избавление от которого составляет смысл творческого развития поэта.

Как показывает Д. Максимов, сам переход Лермонтова к реализму (в отличие, например, от Пушкина) не означал отказа от коренных принципов романтизма. «Особенностью этого процесса является то, что он не снимает романтического лиризма Лермонтова и вполне уживается с поэтизацией мятежного духа лермонтовских героев, а — в известной мере — объективнирует эту романтическую стихию» (с. 65).

Совершенно новую, не замеченную другими исследователями сторону творчества Лермонтова освещает глава «Тема простого человека в лирике Лермонтова». Вопрос этот имеет особо важное значение для понимания всего творчества Лермонтова. Образ «простого человека», сопровождающий Лермонтова на всех этапах его поэтической жизни, имеет сложную судьбу, не учитывая которой нельзя понять взаимоотношений романтического героя и народа в произведениях поэта. Глава раскрывает конкретно-историческое содержание народности поэзии Лермонтова. Свежо и интересно написаны страницы, посвященные рассмотрению связи мотивов «дружбы» и «товарищества» с организационными формами развития русского освободительного движения после восстания декабристов. Хотелось бы лишь, чтобы само понятие «простого человека» было определено более четко, чтобы автор отграничил его содержание от возникших позже в литературе 40—60-х гг. XIX в. понятий «маленький человек» и «человек из народа».

С большим интересом читается глава о «Мцыри», в которой исследователь свежо и убедительно раскрывает философскую и художественную природу поэмы.

Вместе с тем не все в этой содержательной, богатой мыслями книге представляется бесспорным.

Присоединяясь к часто высказываемому мнению, автор делит зрелые поэмы Лермонтова на романтические и реалистические. Критерием является то, что поэмы первой группы объединены «образами высоких героев», а в реалистических поэмах герои «снижены или психологизированы, смыкаются с бытом или даже растворяются в нем» (с. 71—72).

Подобное деление не лишено научных оснований и не вызвало бы возражений, если бы одинаковое определение поэм «Мцыри» и «Демон» как романтических не скрадывало глубокого различия в художественном методе этих произведений. Выдающаяся личность, как она представлена в «Демоне», — это фигура не только протестующая, но и эгоистическая. Формула юношеского стихотворения Лермонтова: «Собрание зол его стихия» — остается действительной для образа Демона на всех этапах создания поэмы. Как справедливо отмечает Д. Максимов, «Демон переносит свое презрение на весь человеческий род» (с. 79). Ему чужда и природа, которую он окидывает

«презрительным оком». Иначе стронется образ Мцыри: в основе его лежит вера в прекрасную, гармоническую, рожденную для счастья человеческую личность. Причем счастье ее состоит не в индивидуалистическом погружении в сокровенные тайны своего духа, не в забвении реального мира (к чему призывает Демон Тамару), а в приобщении к этому миру, ко всей полноте существования, которую он может дать человеческой личности, — в счастье любви, борьбе и единстве с природой. Природа, этот антипод созданной людьми «тюрьмы» — общественному порядку, — предстает как царство безусловного добра.

Трудно согласиться с утверждением автора, что «силы природы» выступают в Мцыри как «этически нейтральные» (с. 249) только потому, что на воле Мцыри ждет и борьба, и страдания. Природа в «Мцыри» — не буколический пейзаж; давая свободному человеку счастье деятельности, братства и любви, она дает ему и счастье борьбы, радость героизма. Без борьбы невозможна деятельность, а Мцыри жаждет именно ее. В этом смысле барс, разрывающий грудь юноши когтями, милосерднее к герою, чем монахи, чьи заботы и уход Мцыри должен покупать ценой отказа от борьбы и активности. Борьба с барсом — не столкновение Арбенина со светской интригой: здесь сила честно борется против силы, и в этом смысле противники равны. Барс — противник Мцыри в борьбе — принадлежит к миру, противопоставленному монастырской тюрьме — философскому обобщению социального зла.

Трагический разрыв между Мцыри и природой, который ощутим в конце странствования героя, связан не с наличием зла в самом естественном порядке жизни, а с тем, что именно в этот момент обнаруживается вторая сторона характера Мцыри — «печать тюрьмы», связь с воспитавшей его средой, внутренняя невозможность найти силы для свободной жизни.

Вызывают также сомнения некоторые частные положения. Вряд ли стоит, например, связывать, даже косвенно, с темой простого человека образ Тараса Бульбы (с. 112). Можно было бы назвать и другие мелкие упущения, но не они определяют лицо исследования. «Поэзия Лермонтова» — книга, ведущая читателя вперед, порой спорная, но всегда будящая мысль, наталкивающая на размышления.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В раздел «Приложение» вошли фрагменты «Книги для учителя» (*Лотман Ю. М., Невердинова В. Н.* Книга для учителя. Методические материалы к учебнику-хрестоматии для IX класса. Таллин, 1984). Представлены методические разработки уроков по русской поэзии XIX в., автором которых является Ю. М. Лотман. Незначительные купюры, сделанные в тексте, коснулись в основном специфических указаний, отсылающих учеников эстонских школ к предназначенному для них учебнику-хрестоматии (1982).

В. А. Жуковский. «Три путника». **[Анализ стихотворения]**

С биографией и поэзией В. А. Жуковского учащиеся эстонских школ знакомятся дважды. Сначала в курсе истории русской литературы на родном языке. Здесь после раздела «Романтизм» они изучают в обзорном порядке творчество Жуковского и получают общие сведения о его биографии. Подчеркиваются биографические связи Жуковского с Эстонией, в особенности с Тарту. Это, вместе с опубликованными в печати к 200-летию со дня рождения поэта материалами и в какой-то степени известными учащимся, составляет фон, на котором производится изучение раздела, посвященного Жуковскому в курсе литературного чтения. Изучение это не дублирует работы, которую производили учащиеся в курсе истории литературы на родном языке: там выделен был исторический аспект, изучалось место Жуковского в историко-литературном процессе, его отношение к русскому и европейскому романтизму, здесь предметом внимания делается *текст*. Упор переносится на стилистику, на непосредственное знакомство учеников с произведением. Поэтому там доминирующим критерием для отбора тех или иных называемых учащимся произведений является их историко-литературная значимость, их концепционная важность, здесь — языковая доступность и стилистическая выразительность. Отбор текстов в обоих случаях не повторяет, а дополняет друг друга.

Раздел, посвященный Жуковскому в курсе литературного чтения, преследует несколько учебно-методических целей и, следовательно, требует от учителя нескольких — по существу весьма различных — ориентаций.

Прежде всего, раздел этот расположен между главами, посвященными творчеству И. Крылова и К. Рылеева. Таким образом, Жуковский оказывается *первым* романтическим поэтом, которого ученики изучают текстуально. При переходе от Крылова к Жуковскому подчеркиваются *общие особенности романтической лирики*. Анализ басни Крылова делался с упором на фразеологизмы и их непереводаемость, на связь со своеобразным, веками сложив-

шимся складом народного сознания. Отсюда — переход к крылатым словам и пословицам. Таким образом, доминантным при работе с языком басен Крылова является способность поэзии концентрированно выражать общенародную сущность языка, его национальную специфику, веками отложившиеся в нем смыслы. При переходе к лирике Жуковского ориентация меняется: в работе над текстом необходимым становится выделение богатства *индивидуальных* выражений, способность языка быть зеркалом неповторимых переживаний данной личности и индивидуального склада души поэта. Именно такой анализ позволит после текстуальной работы над стихотворением «Три путника» вновь вернуться к эпиграфу из В. Беллинского, в котором говорится, что «Жуковский внес романтический элемент в русскую поэзию», и раскрыть его смысл уже не в общем плане (что делалось вначале с опорой на те сведения о романтизме, которые ученики получили в курсе истории литературы), а обобщая результаты конкретно-текстуальной работы. Однако Жуковский изучается не только после Крылова, но и до Рылеева. В этой связи (не называя пока имени Рылеева) надо подготовить учеников к контрастному восприятию стилей этих двух романтических поэтов.

Наконец, весь раздел в целом «работает» на подготовку к восприятию пушкинской лирики и, в этом отношении, имеет характер вступления в текстуальное изучение русской поэзии. Поэтому основная методическая цель всего раздела, которой должны быть подчинены все выполняемые работы, — заинтересовать учеников, дать им почувствовать не только учебную, но и эмоциональную и художественную ценность поэзии, создать на уроке атмосферу особого рода. Здесь необходимо, с одной стороны, сохранить непосредственность художественного переживания поэзии, с другой — вызвать у учащихся любопытство к тому, почему тот или иной текст действует на них тем или иным образом. В идеальном случае анализ должен приобретать характер некоторой интеллектуальной игры, в ходе которой перед ее участниками раскрываются тайны структуры текста.

Раздел, посвященный творчеству Жуковского, делится на две части и, следовательно, подразумевает применение двух различных методик. Первая часть — текстуальная работа над стихотворением «Три путника». На этом этапе работа носит имманентный характер: внимание сосредоточено на тексте стихотворения и только на нем. На втором этапе читается отрывок «Несколько слов о стихотворении „Три путника“» и произведение связывается с личностью и судьбой поэта: внимание переносится на биографию. В конце эти два подхода должны соединиться и наполнить реальным содержанием знакомый уже ученикам тезис о субъективном характере романтической лирики.

Анализ следует начать с членения текста на композиционно-смысловые отрезки. Эта простая операция играет в разборе стихотворения огромную роль. Фактически почти всякий анализ смысла произведения производится с помощью двух операций: членения текста на какие-либо отрезки и сопоставления этих отрезков с целью выделить в них черты сходства и различия. Поэтому исключительно важно выработать у учеников навыки такого членения текста, которое позволяло бы сделать интересные и содержательные сопоставления. Весьма желательно, чтобы разделение текста на композици-

онно-смысловые куски производили сами ученики, а учитель только руководил ими и в конце отобрал те предложения, которые наиболее соответствуют его плану анализа. В классе, где активное членение текста самими учениками в силу их неопытности не получается, учитель может производить такое членение сам, но безусловно обязательным является демонстрационность такого членения: учитель должен показать (именно показать, а не просто «объяснить») ученикам, *зачем* текст делится таким, а не иным образом, и в конце анализа связать деление с полученными результатами.

Членение текста может производиться по содержательным или по формальным (ритмические параллелизмы, анафоры и проч.) признакам. Чаще всего основания бывают и содержательные и смысловые одновременно, ибо членение текста заложено в самой его природе. Это не выдумка учителя или автора учебника, а часть замысла поэта.

В школьной методике существует тенденция давать заглавия выделенным кускам текста. К этому приему следует относиться с осторожностью, так как он часто нарушает атмосферу стихотворения, его настроение. Если же учитель все-таки решил озаглавить отрывки, то сделать это надо выражениями, найденными в тексте, словами самого поэта. Внесение каких-либо «своих» слов (учителя или учеников) в заголовки отрывков крайне нежелательно. Следует, однако, оговориться, что все сказанное относится к поэтическому тексту — проза в этом отношении допускает больше свободы.

Разговор о стихотворении следует начать с заглавия. Полезно поработать со словом «путник», чтобы дать почувствовать не бытовую, а поэтическую, архаическую, сказочную стилистическую окраску. Для этого вводят в языковой арсенал учеников синонимы: пешеход, турист, путешественник. Слово «пешеход» мы теперь применяем к человеку, который идет пешком в мире, в котором существуют иные средства передвижения (тротуары существуют для пешеходов; пешеходный мост — транспорту по нему ездить нельзя). Слово «турист» отчетливо связано с современностью. «Путешественник» — слово, которое в современном употреблении не включает в себя представления о средствах путешествия: путешественник может передвигаться и пешком и плыть на корабле.

Слово «путник» подразумевает длительное путешествие, совершаемое пешком. Оно переносит нас в мир, где пеший ход — основное средство путешествия. Это мир старины или сказки, мир поэзии. Кроме того, пеший ход труден, и в понятие «путник» входят усталость, бедность, преодоление препятствий. В старину люди часто давали обещание, если сбудется их желание (благополучно родится ребенок, пройдет болезнь), посетить какое-либо святое место: монастырь, знаменитый чудотворными иконами, например Печорский под Псковом, или совершить более далекое паломничество. Такие путешествия «по обету» следовало делать пешком. Итак, в слово «путник» входит семантика долгого и трудного пути, пешего хода, усталости. Какой смысл имеет в заглавии числительное «три», в начале разбора можно не объяснять. Но к этому обязательно надо будет вернуться в его конце. Вообще, разговором о заглавии, как правило, следует начинать и кончать анализ.

Стихотворение уместно разделить на два больших композиционно-смысловых куска: первый до стиха: «Скончалась красавица — дочка моя», второй — после него. Формальным основанием служит противопоставление диалога «путники — старушка» в первой части и трех параллельных обращений путников к мертвой девушке — во второй. Смысловым основанием — резкая смена настроения и, как мы увидим, перемена в характеристике самих путников.

Анализ первой части начинают с перечитывания первых четырех стихов баллады.

Первые два стиха:

В свой край воротятся из дальней земли,
Три путника в гости к старушке зашли —

создают ощущение того, что все трудности уже позади, тяжелый путь пройден, плохое кончилось, должно начаться что-то хорошее. Само понятие «возвращение домой» всегда связывается с веселыми, идиллическими ассоциациями. Путники возвратились «в свой край» «из дальней земли», из чужого и далекого в свое близкое и уютное. Не случайно нагнетение «уютных» слов: «зашли», «в гости», «старушка». Зашли в гости — это не то, что попросились на ночлег: на ночлег можно попроситься и к чужим — в гости заходят только к своим. Путники пришли к старушке как в родной дом, не случайно старушка их называет «друзья». Они хорошо знают этот дом, знают, что у старушки есть красавица-дочь, и к ней, видимо, они и спешат издалека.

Вторые два стиха дают смысловой переход:

Прими, приюти нас на темную ночь.

Уютный глагол «приютить» надо объяснить, сопоставив его со стилистически иначе окрашенными синонимами: «пустить переночевать», «отвести ночлег». Он противопоставлен мрачной интонации выражения «темная ночь». Создается впечатление, что все плохое и опасное сосредоточено снаружи, среди темной ночи, а те, кого приютили, попали в светлое, безопасное место, где их ждет только радость.

Но следующий стих вносит сомнение во всю атмосферу радостного возвращения в родные места:

Но где же красавица? Где твоя дочь?

Стих кончается интонацией вопроса. Вся идиллическая атмосфера взята под сомнение.

Ответ старушки складывается из двух контрастно противоположных по интонации стихов. Первый почти точно повторяет слова путников и как бы подтверждает заключенную в них радостную интонацию, обещающую уют и отдых после трудного пути:

Принять, приютить вас готова, друзья...

И сразу после этого, как удар топора:

Скончалась красавица — дочка моя.

Вся атмосфера первой части, обещание радости, отдыха и уюта оказалась необходимой лишь для того, чтобы подчеркнуть непоправимость случившейся трагедии, разрушение всех надежд путников. Дома их ждала смерть той, к которой они спешили издалека.

Это разрушение надежд, полная перемена всего проявляется, в частности, в следующем. В третьем стихе противопоставлены приют в доме у старушки и темная ночь за стенами этого дома. Все печальное и опасное здесь связывается с тьмой, отсутствием света.

Вторая часть начинается с подчеркивания того, что дом, в который вошли путники, изнутри освещен. Дважды употребленное слово «светлица» означает комнату, но дважды повторенный корень «свет» в поэтическом тексте создает ощущение освещенности. В светлице горит свеча. Но свет не несет радости — свеча горит перед иконой и освещает лежащую в гробу девушку.

Вторая часть баллады естественно членится на три монолога трех путников. Каждый из этих сегментов отмечен числительным:

И первый...
Другой...
Но третий...

Здесь уместно обратить внимание учеников на то, что в первой части «три путника» выступают как одно лицо, они не расчленены: они как бы хором произносят старушке просьбу о ночлеге, и она отвечает им всем вместе, как одному лицу. *В трех путниках подчеркнута их общность.* Вторая часть разделяет «трех путников» на «первого», «другого» и «третьего» и дает каждому отдельную речь. Оказывается, что каждый из путников глубоко индивидуален в своем отношении к мертвой девушке. Все они ее любят, но каждый по-своему. *В трех путниках подчеркнута различие.*

Стоит обратить внимание учащихся на глаголы, определяющие разницу поведения путников и различным образом характеризующие их любовь к девушке:

Первый — на мертвую смотрит с унылой душой...
Второй — горько заплакал и взор опустил...
Третий — мертвую в бледны уста целовал...

Здесь не только три степени интенсивности чувства, но и три характера.

Особенно важно объяснить ученикам смысловую разницу употребления здесь Жуковским глагольных времен. Ввиду важности вопрос этот вынесен в учебнике в специальное задание:

«Первый путник говорит, что он мог бы *в будущем* полюбить девушку, если бы она не умерла:

Ты мною отныне б любима была!

Употребляется *будущее время* и условное наклонение — выражается желание и неуверенность одновременно.

Второй путник говорит о долгой любви, которую он *в прошлом* питал к умершей:

Ты мною так долго любима была!

Он говорит о сильном и длительном чувстве («так долго»), о чувстве реальном, а не предполагаемом (изъявительное наклонение). Но смерть сильнее его чувства. Девушка умерла, и о любви второй путник говорит *в прошедшем времени*.

А третий — о вечной любви:

Тебя я любил. Мне тебя не забыть;
Тебя я и в вечности буду любить!

Эта любовь охватывает и прошлое («я любил»), и будущее («буду любить») и вообще сильнее времени — она принадлежит „вечности“.

Это упражнение связано со смысловым центром баллады, и самостоятельно ученики его вряд ли сумеют сделать. Оно должно быть дано как повторение после того, как аналогичная работа проделана в анализе текста. Противопоставление времени вечности завершает стихотворение. Это одна из важнейших идей Жуковского, и задержать внимание учеников на семантике слова «вечность» необходимо. Стихотворение кончается победой над смертью.

Это следует довести до понимания учащихся и потому, что следующий поэтический текст — «Исповедь Наливайки» Рылеева — даст возможность вернуться к подобным размышлениям в другом аспекте.

Закончив анализ текста баллады, мы возвращаемся к заглавию; теперь уже числительное «три» делается предметом наших размышлений: в нем скрыто и то, что все три героя баллады сходны между собой, и то, в какой мере они различны. Рассуждения эти могут послужить основой для разговора об индивидуализации поэтического мира романтической лирики, если класс работал хорошо и баллада нашла отклик.

После анализа баллады «Три путника» переход к прозаическому отрывку «Несколько слов о стихотворении Жуковского „Три путника“» позволяет связать текст с личными биографическими переживаниями автора.

Для учащихся школ Тарту или близко к городу расположенных полезно завершить работу над разделом «Жуковский» экскурсией по местам, связанным с памятью Жуковского, и посетить могилу Марии Протасовой-Мойер. Хорошо, если дети не забудут принести на могилу несколько цветков.

А. С. Пушкин. [Анализ стихотворений]

«Творчество Пушкина» — центральная часть в учебной программе литературного чтения девятого класса. В работе над текстами раздела необходимо использовать навыки и знания, полученные при изучении поэтических текстов Крылова, Жуковского и Рылеева. Одновременно все это должно подготовить учеников к усвоению произведений Лермонтова и Гоголя.

Раздел, посвященный творчеству Пушкина, построен по определенному методически-композиционному плану. Стихотворения предшествуют прозе. Они подготавливают учеников к ее усвоению и также даются в определенном композиционном порядке. С одной стороны, раздел построен, в основном, по хронологическому принципу и, следовательно, раскрывает эволюцию творчества Пушкина. С другой стороны, тексты стихотворений подобраны так, чтобы раскрыть разносторонность поэзии Пушкина: каждое новое стихотворение должно восприниматься учениками как новая грань пушкинского таланта. Поэтому каждый урок должен органически связываться с предшествующим и подготавливать последующий. Переставлять или выпускать какие-либо тексты из пушкинского раздела не рекомендуется.

<...>

«К ЧААДАЕВУ»

<...> Читать стихотворение, как в дальнейшем и анализировать, следует по четверостишиям.

- I. Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сои, как утренний туман...

В первой строке следует обратить внимание на выражение «тихой славы»: речь идет о мирной, идиллической славе (известности), противостоящей грозной, боевой славе. Ср.:

Нет, он скучает бранной славой,
Устала грозная рука...
(«Бахчисарайский фонтан»)

О, поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями...
...Кто на тебе со славой пал?
(«Руслан и Людмила»)

Мне слава издали грозит
Перстом окровавленным...
(«Мечтатель»)

Таким образом, слово «слава» у Пушкина обычно связывается с идеями военной опасности, героизма. В данном случае слово «тихий» означает «мирный». Еще Ломоносов употреблял слово «тишина» в значении «мир». Пушкинский словарь¹ дает одно из значений слова «тихий»: «лишенный тревог, спокойный, безмятежный». Первая строка в целом рисует идеал мирной, идиллической жизни. Вторая строка как бы опровергает первую. Представления, высказанные в первой строке, во второй названы «обманом», и само стихотворение как бы написано в тот переломный момент, когда автор распрощался с иллюзиями первой строки, оценил их как обман, сон (слово «сон» употреблялось Пушкиным в соответствии со значением французского его адекватата и в значении «призрак, неверное видение, обман»). Ср. выражения: «все призрак, ложь и сон», «странным сном бывает сердце полно, / Много вздору приходит нам на ум...»). «Утренний туман» — также образ неверного, обманчивого видения. Таким образом, первая строка утверждает идеал мирной жизни, а вторая опровергает его как ложный.

II. Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.

Здесь следует обратить внимание на метафору «горит желанье». По происхождению она является галлицизмом, калькой (дословным переводом) французского выражения, обычного во французской любовной поэзии. Ср. в стихотворении Пушкина «Стансы», написанном еще в Лицее:

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне протекши дни,

¹ Учителю полезно иметь в виду это издание: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961.

С моей вечернею зарею
Мое ты утро съедини!

Однако в русском языке выражения «пылать душою», «горит желанье» приобрели подчеркнуто образный характер, связываясь с семантикой *огня* и приобретая значение сильного, жгучего, пламенного чувства. Образу огня противостоят значения слов в следующем стихе. Они имеют семантику тяжести, подавления и как бы гасят пламень предшествующего стиха: подавляющий *гнет* (предлог «под» подчеркивает, что гнет как бы давит сверху). Власть названа *роковой*. Прилагательное, производное от слова «рок» (судьба), определяется пушкинским словарем как: «Такой, которого нельзя избежать, неотвратимый, неодолимый». В сочетании со словом «гнет» образ неотвратимой власти противостоит и пламенным желаньям поэта, и голосу зовущей его Отчизны. Нужно обратить внимание на то, что слова «Отчизна», «внемлем» и «призыванье» принадлежали к высокой, торжественной лексике (здесь надо активизировать стилистические знания, полученные при изучении творчества Рылеева). Таким образом, второе четверостишие кончается особенно торжественной строкой. Можно попросить учеников сравнить «Отчизны внемлем призыванье» и «Слышим голос родной страны» и объяснить им стилистическую разницу этих двух предложений.

III. Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Здесь следует объяснить значение выражения «томленье упованья». <...> Желательно прокомментировать стилистическую окраску этого фразеологизма, обратив внимание на то, что «упованье» является синонимом слова «надежда»: в первом стихе надежда была объявлена обманом, здесь она связана с томленьем, то есть сильным желаньем и нетерпеливым ожиданием. Надо подготовить учеников к тому, что при анализе стихотворения выявится разное смысловое содержание этих двух синонимов.

Более тщательно разъяснению подлежит и эпитет «святая», которым характеризуется вольность. Почему Пушкин называет вольность «святой»? Работая с учениками над ответом на этот вопрос <...> можно обратить внимание на некоторую смысловую тонкость: в первой строке первого четверостишия упоминаются *любовь* и *надежда*. Читатель пушкинской эпохи привык к тому, что три главные христианские добродетели — Вера, Надежда и Любовь упоминаются всегда вместе (именины девушек, имевших эти имена, также праздновались в один день — 17 сентября по старому стилю). Упомянув *любовь* и *надежду*, Пушкин явно ожидал, что в сознании читателя возникнет и третье слово — «вера», но заменил его «тихой славой». В третьем же четверостишии он сконцентрировал ряд слов, производных от «вера» — «верный» — или же семантически близких к нему — «святая». Таким образом, *свободе* был придан признак высшей нравственной ценности.

IV. Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

Здесь следует выделить слово «честь» и сделать его предметом специального разговора. В одном из ранних стихотворений Пушкин писал:

Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя...

(«Товарищам», 1817)

Какая разница между «честью» и «почестями»?

Чувство чести, сильно развитое в кругу передовых людей пушкинской эпохи, связано с верой в человеческое достоинство, гордостью. Человек с чувством чести предъявлял к себе требования более высокие, чем те, которые ему предъявляли законы, государственная дисциплина или начальство. Честь — нравственный долг человека перед самим собой. Тот, кто солжет, предаст или струсит, — теряет честь. В кругу лучшей молодежи пушкинской эпохи было твердым убеждение, что честь важнее даже жизни и, потеряв честь, человек не имеет права жить. В уставе декабристского общества (Союза Благоденствия) было записано: «§ 4. Кто известен был за бесчестного человека и совершенно не оправдается, тот не может быть принят в Союз Влагоденствия. Вообще, все люди развращенные, порочные и низкими чувствами управляемые от участия в Союзе отстраняются». Таким образом, выражение «сердца для чести живы» получало для современников понятный политический смысл.

V. Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Слово «товарищ» имело в пушкинскую эпоху иную окраску, чем та, к которой сейчас привыкли ученики. Позже Пушкин писал, говоря о ссылке декабристов: «Каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна». «Товарищи» здесь стоит рядом с «братья» и также обозначает близких единомышленников, с которыми Пушкин связан самыми тесными узами. То, что в предшествующей строке Чаадаев назван другом, а теперь товарищем, еще раз подчеркивает их единомыслие. Следует обратить внимание на слово «самовластье». Это синоним слова «самодержавие». Но «самодержавие» употреблялось в официальном лексиконе пушкинской поры и обозначало политический строй России, управляемой безраздельной царской властью. Слово «самовластье» имело оттенок осуждения, показывая, что самодержавная власть беззаконна и основывается на силе.

Заканчивая работу над словарем стихотворения, следует обратить внимание на то, что вся лексика послания «К Чаадаеву» исключительно образна и легко превращается в зрительные картины. Самовластие представляется как бы в виде огромной крепости, *под гнетом* камней которой заключена Отчизна, зовущая поэта и его друга. В конце стихотворения крепость лежит в обломках, взойшла «звезда пленительного счастья» и свободная Россия пишет на ее развалинах имена своих освободителей.

Такая картинность поэзии связана с традицией аллегорий, восходящей к поэзии XVIII в. Однако она же позволяет легко представить содержание стихотворения в ярких образах.

Подготовка к самостоятельной работе. Послание «К Чаадаеву» — свободное политическое стихотворение, близкое к идеалам декабристов. Вместе с тем это один из художественных шедевров Пушкина. Необходимо добиться того, чтобы учащиеся восприняли стихотворение не как декларативное выражение определенной суммы идей, а как произведение искусства. Политическое содержание и художественное построение произведения следует анализировать в единстве. Это легко сделать, если, рассматривая композицию стихотворения, показать *развитие мысли*. Идея Пушкина динамично развивается от стиха к стиху. Композиция стихотворения становится для читателя одновременно и политической школой.

Не менее важна с идейной точки зрения стилистика: агитационный характер стихотворения неотделим от патетических интонаций. Стихотворение, рассчитанное на декламацию, должно читаться с пафосом. Но перед Пушкиным возникла задача создать патетическое стихотворение, которое не напоминало бы холодного пафоса торжественных од XVIII в. Стихотворение должно было быть торжественным и лирическим одновременно, выражать гражданственные чувства и в то же время быть интимным. Решение этой трудной задачи позволило Пушкину создать произведение, поражающее высоким гражданским чувством и теплотой.

Передать это своеобразие стихотворения — задача учителя. Для этого он имеет многие средства.

Первый шаг анализа — вдумчивое чтение текста. Идея произведения, его художественный смысл передаются на этом этапе интонационно: слушая запись на ленте и чтение учителя, а затем овладевая навыками правильного в интонационном отношении чтения стихотворения, учащиеся, еще сами этого не осознавая, получают *истолкование* текста. Дальнейший анализ должен вывести эти подсознательные впечатления в сферу осознанного осмысления.

Основная работа после того, как проделан лексико-стилистический комментарий, может строиться следующим образом:

1. Анализ текста стихотворения.

Стихотворение «К Чаадаеву» распадается на три части: 1) первые четыре стиха, 2) от стиха «Ю в нас горит еще желанье» до «Минуты верного свиданья» и 3) от «Пока свободою горим» до конца. При переходе от части к части настроение меняется, и это надо дать почувствовать ученикам.

Первая часть выдержана в стиле и интонации печальной элегии. Учащиеся по курсу истории литературы знакомы с основными признаками романтизма

и романтической элегии. Лирический герой романтической элегии — печальный, разочарованный человек, утративший веру в счастье и людей. Характеризуя такого героя (в связи со своей поэмой «Кавказский пленник»), Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (письмо к С. Н. Гончарову от октября — ноября 1822 г.). Этот характер разочарованного героя знаком ученикам по образу Евгения Онегина, изучаемому на родном языке, и по поэзии Байрона (в том же курсе). Чаадаев тоже был не чужд разочарованности. Не случайно Пушкин в первой главе «Евгения Онегина» сравнил своего героя с Чаадаевым.

Близость первых четырех стихов послания «К Чаадаеву» к романтической элегии можно показать ученикам, прочтя им полностью элегию Пушкина, написанную почти в то же самое время.

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец —
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один — на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист!..

Учащиеся почувствуют интонационное родство — то есть *родство настроений* этого стихотворения и первого четверостишия анализируемого послания. При этом следует перечислить темы разочарования (любовь, мечты, надежды, вера в мирное счастье).

Отметить нужно не только сходство, но и различие: в элегии «Я пережил свои желанья...» в центре стоит «я», в послании — «мы». Смысл этой антитезы раскроется в дальнейшем анализе.

Вывод по первой части: стихотворение начинается в элегическом ключе и создает образ разочарованного, утратившего иллюзии человека.

Вторая часть начинается с резкого смыслового и интонационного контраста. Не случайно он открывается противительным союзом *но*. В центре стоит образ человека, полного страстей, с кипучей энергией и силой чувств. Он противопоставлен разочарованному, печальному человеку с «преждевременной старостью души». Элегия превращается в мажорное лирическое стихотворение. Для того чтобы передать силу чувств своего героя, Пушкин строит вторую часть на развернутой метафоре — сопоставление жажды свободы и страстной любви. Следует обратить внимание учеников на энергичные выражения «горит желанье», «нетерпеливою душой» и на смелость Пушкина,

вводящего в политическую лирику любовные образы: «томленье», «любовник молодой», «минуты верного свиданья». В лексико-стилистическом обзоре стихотворения мы уже говорили о том, что фразеологизм «горит желанье» в пушкинскую эпоху обычно встречался в любовной лирике, обозначая страстное чувство. Сопоставление «горит желанье» и «свободой горим» придавало ему совершенно новое, необычное в то время значение. Одновременно политическая лирика становилась интимной по интонациям, избавлялась от декламационного холода торжественной поэзии.

Третья часть представляет собой обращение к Чаадаеву, прямой призыв к борьбе. Пушкин призывает Чаадаева сохранить надежду на будущее освобождение России. Стихотворение кончается верой в грядущую славу, завоеванную в бою («На обломках самовластья напишут наши имена»). Таким образом, начало стихотворения отвергает любовь, надежду и тихую славу, а вторая и третья части восстанавливают в правах любовь, надежду и бурную славу. Подводя итоги, необходимо обратить внимание учеников на разницу в значении слов и понятий «любовь», «надежда» и «слава» в начале и в конце стихотворения. В ходе объяснения здесь потребуются комментарий к организуемому стихотворению «мы»: индивидуализму романтической элегии противопоставлено чувство героического братства. Однако оттого, что «мы» объединяет поэта и его друга, стихотворение не теряет интимно-лирического характера.

В качестве дополнительной работы, при наличии времени и в условиях более подготовленного класса, можно провести анализ отличий послания «К Чаадаеву» от политической лирики Рылеева. В поэзии Рылеева идея революционной борьбы связывается с героической гибелью и жертвой. Ученики должны вспомнить «Исповедь Наливайки» с выраженной там готовностью идти на смерть, чтобы послужить примером будущим борцам. Проповедуя этику жертвы, Рылеев отрицательно относился к любовной поэзии вообще и считал, что политическая лирика должна быть суровой, аскетической, отвергающей право революционера на любовь и счастье. Рылеев писал:

Мне не любовь твоя нужна,
Занятя ждут меня иные,
Отраднa мне одна война,
Одни тревоги боевые.

Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страждет,
Душа в волненье тяжких дум
Теиерь одной свободы жаждет.

Пушкин создает другой героический идеал — идеал человека с богатой душой, открытого всем чувствам, человека, для которого любовь и свобода сливаются, а не противостоят друг другу. Поэтому лирика Рылеева имеет суровый характер, а послание «К Чаадаеву» оставляет светлое, радостное впечатление.

<...> В заключительной беседе следует подвести краткий итог вопросам «Пушкин — певец декабристов» и «Особенности политической лирики Пушкина».

«ВАКХИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ»

Приступая к работе над «Вакхической песней», учитель должен помнить о месте текста в общей композиции раздела «А. С. Пушкин» и не упускать из вида логической связи с предшествующими и последующими произведениями.

Заканчивая методический разбор послания «К Чаадаеву», мы обратили внимание на светлое настроение этого стихотворения. Весь представленный в хрестоматии цикл пушкинской лирики построен как развитие темы света. «Вакхическая песня» посвящена солнцу и свету. Само название означает песню, исполняемую на пиру, задравную песню. «Вакхическая песня» Пушкина — здравица солнцу и свету. Прежде всего следует провести с учениками беседу, вводя их в художественное пространство и время, реконструируемые Пушкиным в стихотворении.

Место. Пир часто появляется в поэзии Пушкина. Тема пира — это тема дружбы. Друзья, объединенные в веселый круг за праздничным столом, для Пушкина — символ братства, соединяющего людей. Образ пира постоянно присутствует в политической лирике Пушкина: идея борьбы, единомыслия, политического союза связывается для поэта с дружеством, товариществом, братством. Надо иметь в виду, что пир — совместное вкушение хлеба и вина — древний символ неразрывной связи. То, что «Вакхическая песня» исполняется на пиру, связывает ее и с интимной, и с общественной лирикой Пушкина. Ср. «Веселый пир»:

Я люблю вечерний пир,
Где Веселье председатель,
А Свобода, мой кумир,
За столом законодатель...

Обратите внимание на то, что «Свобода» и «Веселье» пишутся Пушкиным с большой буквы, а пир — это соединение Свободы и Веселья.

Время. Послание «К Чаадаеву» вводит нас как бы в переходный момент: еще ночь, Россия спит, но взойдет звезда — предвестница утра, наступит свет, «Россия вспрянет ото сна». Утренняя звезда — предвестница зари — часто появляется в поэзии Пушкина как знак окончания ночи. Ср.:

Уже редуют ночи тени
И встречен Вesper петухом...

(«Евгений Онегин», 6, XXIV)

«Вакхическая песня» создает перед нашими глазами образ перехода от ночи к свету. Это песня, которая исполняется в момент, когда над горизонтом появляется край солнца. Тема победы света над тьмой проходит через все

стихотворение. Оно разделено на три части; смысловым центром частей служат здравицы.

Анализ стихотворения удобнее всего связать с работой над композицией, рассмотрев все три части и показав развитие пушкинской мысли.

Первая часть.

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь, вакхальны припевы!
Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!
Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно
В густое вино
Заветные кольца бросайте!

Центр части — здравица в честь любви:

Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!

Стихи, посвященные любви, звучат торжественно. Этому способствует употребление славянизмов — «веселие» вместо «веселье», «глас» вместо «голос»¹.

Следует обратить внимание на звуковой строй этого отрывка: обилие гласных (а среди согласных большое число плавных «м», «н», «л») и полугласного *j* создает мажорное звучание. Заметим, что первая строчка — единственная, заканчивающаяся вопросом. Эта строчка говорит о наступившей минуте молчания и содержит слово с семантикой тишины и, может быть, печали: «смолкнул». Все остальное стихотворение противопоставлено первой строчке и наполнено ликующей, радостной лексикой. Ученикам нужно указать на полное отсутствие в первой части повествовательных интонаций. Все предложения, кроме первого, заканчиваются восклицаниями — призывами к веселью. Вместе с восклицательными интонациями следует отметить и обилие повелительных форм глаголов. В индикативе дан глагол только в первом стихе — «смолкнул». Все остальные глаголы — «наливайте», «бросайте», «подыдем»², «раздайтесь» — императивны. Как мы уже отмечали, форма «да здравствует» также императивна. Все это вместе придает первому отрывку стихотворения радостное и волевое звучание. Стихотворение пронизано энер-

¹ Если ученики хорошо усвоили тему «Архаизмы», то можно обратить их внимание на форму «Да здравствует!». В современном русском языке она звучит торжественно, но не воспринимается как архаическая, церковнославянская. В пушкинскую эпоху она употреблялась только в высокоторжественной речи и сохраняла церковнославянскую окраску. Побудительная частица «да» — это архаический синоним русскому «пусть» (ср. в «Борисе Годунове»: «Да ведают потомки православных»). Троекратное повторение в стихотворении Пушкина «Да здравствует» усиливает торжественное звучание текста.

² Здесь форма 1-го лица множ. ч. употребляется в значении побуждения (ср.: «ударим сплеча»).

гией. Любовь входит в содержание «Вакхической песни» как чувство энергическое и радостное (ср. печальную, меланхолическую и «расслабляющую» интонацию элегической поэзии).

Вторая часть стихотворения посвящена поэзии («Да здравствуют музы!») и знанию. Пушкин ведет нас в мир, в котором первую дверь к свободе открывают любовь, вино и веселье, вторую — поэзия и мысль, знание. Рабство держит человека в невежестве. Рабство чуждо поэзии. Современник Пушкина декабрист Ф. Глинка писал:

Рабы, влачащие оковы,
Веселых песен не поют.

Во второй части разум сопоставляется с солнцем, и подлинной мудрости противопоставлена бледная лампада ложной мудрости. Противопоставляя ложную и истинную мудрость, Пушкин как бы предупреждает читателя, что слово может служить и истине, и лжи. И солнцу истины противостоит бледная лампада лжи. Образ лампы здесь наполнен смыслом: в темноте она кажется светом, но стоит появиться солнцу, как она меркнет. Ученики могут записать в два столбика и сравнить семантику слов:

солнце	бледнеет
гори	мерцает
ясный восход	тлеет
заря	

Можно попросить учеников определить, к какому столбику подходит выражение «бессмертное солнце ума», а к какому «ложная мудрость», и объяснить, почему.

Третья часть состоит лишь из одной строки:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Краткость третьей части не уменьшает, а увеличивает ее смысловой вес. В одну строку собирается все, что сказано в стихотворении. Слово «солнце» обозначает здесь все оттенки значения «света», а тьма становится обобщенным символом неправды и зла, и две повелительных формы — «Да здравствует», «да скроется» — заканчивают стихотворение энергическим призывом.

После анализа текста уместно прочесть с учениками хеттский «Гимн Солнцу» и использовать его для беседы на тему: «Символика света и солнца в мировой поэзии». Ученики уже изучили тему романтизма на родном языке, и им можно предложить подготовить беседу на тему «Ночная поэзия и поэзия солнца». Можно также продиктовать изречение французского философа Декарта: «Истина, ясная, как солнце». Затем следует обратиться к заданию, которое связано с работой по гравюре Ф. Гойи «Сон разума рождает чудовищ». Ученикам следует дать в короткой беседе представление об испанском художнике и о его цикле «Капричос». Полезно также подготовить один-два

ученических реферата о жизни и творчестве Гойи с показом репродукций его картин.

Комментарий к гравюре Гойи «Сон разума рождает чудовищ». На переднем плане изображена фигура спящего человека в одежде времени Гойи. Судя по тому, что перед ним лежат бумага и инструменты для рисования, человек этот — художник (видимо, сам автор — испанский художник Франсиско Гойя). Изображенные позади него чудовища — совы, филины, летучие мыши и пантера — наделены жуткими, гротескными чертами. Это явно не просто птицы и животные, а страшные, внушающие ужас аллегорические образы. Символический характер рисунка может быть истолкован двумя способами. Первое толкование: художник уснул, и окружающие его чудовища — его страшный сон. Вместе с тем подпись, которой снабдил Гойя свою гравюру, раскрывает другой пласт смысла. Это не обычный сон: уснул разум, спит светлое, критическое, разумное начало в человеке. Сон разума вызывает к жизни отвратительные порождения неразумия и невежества: жестокость, фанатизм, суеверие, нетерпимость к чужому мнению, желание подавить мысль. Чудовища, окружающие фигуру человека, в этом втором значении — не сон, они не снятся ему, а действительно существуют, рожденные бессилием разума.

Композиция. В гравюре мы сталкиваемся с резкими смысловыми контрастами: 1. Фигура человека находится на переднем плане и ярко освещена. Чудовища — на заднем плане и погружены во тьму. 2. Фигура человека нарисована мягко и гармонично, никаких нарушений естественных пропорций, ничего гротескного в ней нет. Чудовища же страшны своей неестественностью. Это хищные птицы с круглыми человеческими глазами, из-за спины спящего выглядывает жуткое существо, видимо, кошка с глазами ведьмы, у ног распростерлась пантера с человекообразным злым лицом. 3. Фигура человека, нарисованная мягкими линиями, бессильна, она поникла, лишена движения и волн. Центр тяжести ее направлен вниз. Чудовища агрессивны, они находятся в движении (*слетаются*), причем ось их движения перпендикулярна листу бумаги и направлена в упор на зрителя.

В чем смысл такого построения? Гравюра Гойи изображает борьбу добра и зла, разума и фанатизма как столкновение света и тьмы. Тьма, ночь и сон порождают чудовищ. Античеловечным чудовищам противопоставлено гуманное начало света и разума. Рисунок Гойи показывает трагическую напряженность момента — торжество сил тьмы — и, одновременно, вселяет надежду. Разум спит, и человек бессилен перед лицом чудовищ, морды которых полны ликования; они предвкушают победу, но силы их только во сне разума. Гойя убежден, что когда взойдет солнце и свет озарит все пространство гравюры, разум проснется и чудовищные порождения тьмы исчезнут сами по себе. Это выражено сочетанием подписи и света, которым окружена фигура человека.

После беседы о творчестве Гойи и комментария к гравюре следует обратиться к сопоставлению идей гравюры и стихотворения Пушкина. Сравнив значение образов тьмы и света, разума и враждебных ему сил у Пушкина и Гойи, ученики придут к выводу, что поэт и художник подчеркивают связь разума и искусства (ср.: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!»), у

Гойи — спящий человек — художник). Это поможет сделать более общий вывод о том, какую роль Пушкин и Гойя отводят в жизни человека искусству.

В сильном классе имеет смысл остановиться и на других гравюрах из серии «Капрнчос», сопоставить борьбу Гойи с инквизицией и реакцией в Испании конца XVIII в. и борьбой Пушкина с общественным злом. Уместно объяснить нарицательное значение, которое получило в современной культуре слово «капрнчос» (борьба света и тьмы, представленная в гротескных и фантастических образах).

«АНЧАР»

«Вакхическая песня», как мы видели, посвящена торжеству света и добра над злом и тьмой. В поэзии Пушкина господствуют светлые, жизнеутверждающие образы. Однако и мир зла занимает в его лирике большое место. В послании «К Чаадаеву» это был образ политического рабства, огромной тюрьмы, на обломках которой должны написать имена борцов за свободу. В «Вакхической песне», в последнем стихе, прозвучало слово «тьма» («да скроется тьма»). Тьма в «Вакхической песне» только упомянута. Она не имеет собственных признаков и наполняется негативным содержанием. В стихотворении прославляются поэзия, любовь и свет Разума. Тьма воспринимается как отрицание и поэзии, и любви, и «солнца бессмертного ума».

Следующее по программе стихотворение «Анчар» полностью посвящено изображению мира зла. Это самое суровое стихотворение в творчестве Пушкина. Здесь поэт задумал собрать воедино все черты зла и придать им обобщенный характер.

Прочитав первое четверостишие, следует выделить в последнем стихе числительное «один». Все изученные нами до сих пор стихотворения Пушкина, в той или иной форме, посвящены были радости единения людей. Их темами были: любовь, дружба, веселье, пиры. Нигде герой стихотворения не представлялся изолированным от мира и враждебным миру. Даже там, где ему предстояло вступить в борьбу, прежде всего выделялось братство, товарищество, дружба — объединение людей света в борьбе с тьмой, людей свободы в борьбе с рабством. Первое, что мы узнаем об анчаре, это то, что он *один*.

Анчар — «древо ада», как пояснил сам Пушкин, становится в стихотворении воплощением всеобщего зла. В первой строфе следует обратить внимание на мир, окружающий его.

В современном литературоведении большое место уделяется категории художественного пространства. Смысл этого понятия сводится к следующему: поэт, романист, драматург или художник — любой создатель произведения искусства — не только создает образы, но и помещает их в некоторый им созданный мир. В этом смысле можно сказать, что произведение искусства — это определенный мир, который создается автором для того, чтобы объяснить мир реальный. Одни авторы уводят читателя в мир исторических героев, другие в мир фантастических происшествий, третьи создают картины быденной действительности, в точности напоминающие то, что читатель видит вокруг себя. Каждое из этих пространств требует и своего героя: невозможно

героя былины поместить в чеховскую драму, а героя Чехова перенести в лермонтовскую лирику. Таким образом, писатель создает для нас не только фигуры людей, но и целостный образ мира. Понятно, что этот образ у романтика, реалиста или писателя любого другого направления имеет черты своеобразия. В «Вакхической песне» Пушкин перенес нас в пространство, заполненное радостью и весельем, в закрытое помещение, внутри которого происходит пир. Этот тесный мир — мир людей, объединенных дружбой и служением Разуму, находится в согласии с огромным космическим миром. В кругу друзей господствуют разум и веселье, в космическом мире господствует солнце, появлением которого и исчезновением тьмы завершается стихотворение.

Посмотрим, как строится пространство в «Анчаре».

Первое слово — «пустыня». Поэт переносит нас в *пустой* мир, что сразу создает противопоставление миру «Вакхической песни» и подготавливает тему одиночества (ср.: «стоит один»).

Пустыня получает ряд резко отрицательных характеристик: «чахлая», «скупая». Эти эпитеты обладают признаком одушевленности. Если «чахлая» можно сказать про человека, животное и растение (чахлое дерево, чахлый цветок), но нельзя сказать про неодушевленный предмет (чахлый стол, чахлый дом), то эпитет «скупой» может быть отнесен только к живому существу, более того, только к человеку. Это очень важно. Когда мы говорим «старый дом», «гнилая доска», мы представляем себе неодушевленный предмет — пассивный объект совершающегося над ним действия (старение, гниение). Предмет, вещь пассивны, не имеют воли, не делают, а являются объектами действия. Поэтому даже если они участвуют в чем-то злом, сами носителями зла они не являются. Можно причинить зло, ударив камнем, но сам камень в причиняемом зле не виноват и носителем зла не является.

Эпитеты, придающие пустыне характер живого и человекоподобного существа, как бы наделяют ее свойствами человека, в том числе: волей, активностью. Это заставляет нас воспринимать пустыню в первых строках стихотворения как злое существо — существо, имеющее злую волю и являющееся активным создателем окружающего зла. Второй стих завершает образ пространства темой бесплодности. Сухая, раскаленная зноем почва — это мертвая почва. Земля в поэзии всех стран и народов на протяжении веков — образ матери, создающей жизнь. При этом в народной поэзии плодородная земля имеет постоянный эпитет, указывающий на влажность: «Мать — сыра земля». Пушкин создает образ мира зла, пространства антимира, в котором привычные черты мира разрушены и заменены чудовищно искаженными. Земля здесь — «почва»: синоним, имеющий то же значение, но лишенный всех фольклорно-поэтических ассоциаций, связанных со словом «земля».

Последние два стиха создают образы космического пространства — «один во всей вселенной» и опасности — «как грозный часовой».

После того, как проделан подробный комментарий к первой строфе, ученикам можно предложить выписать эпитеты «чахлый», «скупой», «зноем раскаленный», «грозный», «один» (в данном тексте выступает как эпитет) и охарактеризовать то общее в семантике настроений, что вызывают эти слова.

Дома учащиеся могут написать короткий текст (рассказ) с употреблением этих слов. При анализе этих заданий ученики убедятся, что содержание всех рассказов само собой получится мрачное, грозное или безнадежное. Из этого следует попутный теоретический вывод: выше мы говорили о художественном пространстве — оно создается всей суммой лексики, которой пользуется поэт. Внимательно обдумав слово за словом то или иное стихотворение, мы неизбежно погружаемся в мир, созданный поэтом. Первая строфа стихотворения «Анчар» привела нас в мрачный мир всемирного зла. Об анчаре здесь еще говорилось мало, про него было сказано только то, что он один и стоит, как грозный часовой. Вторая строфа посвящена характеристике анчара, его отношению к Природе, к тому Космосу, в центре которого он стоит.

Основной образ второй строфы — образ нелюбимого, нежеланного сына, вызывающего ненависть своей матери. В первой строфе говорилось о бесплодии пустыни, во второй природа рождает анчар, как бы опровергая свою бесплодность. Но это противоестественное рождение — «в день гнева». В сказках многих народов существуют рассказы о том, как злое существо — ведьма — в минуту гнева порождает чудовищное дитя, которое сама ненавидит. Она наделяет его способностью причинять людям зло и нести несчастья. Этот образ возникает за строчками второй строфы: «Природа жаждущих степей...» (обратите внимание на то, что эпитет «жаждущих» отсылает к символизирующим бесплодность эпитетам первой строфы — «чახлый», «скупой», «раскаленный»). В день гнева порождается анчар. Дары, которыми награждает мать свое дитя, противоестественны:

И зелень мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

И в самом анчаре все время подчеркивается противоестественность, нарушение обычного и правильного порядка вещей. Выражение «мертвая зелень» содержит оксюморон, то есть эпитет, который противоречит сущности определяемого слова (типа: сладкая горечь, звонкая тишина). Слово «зелень» содержит в себе понятие свежести, прохлады, весны — жизни. Сочетание «зелень мертвая» воспринимается читателем как чудовищное нарушение норм природы. В таком ключе должно восприниматься и все стихотворение. У Пушкина природа всегда добра по отношению к человеку, гармонирует с его лучшими чувствами. Именно поэтому та природа, образ которой создается в стихотворении «Анчар», кажется чудовищно искаженной. Последующие три строфы рисуют образ анчара. Они разворачивают тему одиночества. Анчар враждебен всему в природе:

К нему и птица не летит
И тигр нейдет — лишь вихорь черный
На древо смерти набежит
И мчится прочь, уже тлетворный.

Слово «птица» в оценочном отношении нейтрально, но «тигр» устойчиво связывается с идеей хищничества; переход от птицы к тигру дает нарастание

зла: даже злое в природе убегает от анчара. Он не только одинок — он источник зла, активный его создатель. Стихии природы, приходя с ним в соприкосновение, делаются разрушительными. Ветер, сталкиваясь с деревом смерти, получает страшное название «вихорь черный» и, пролетая мимо него, становится носителем зла. Особо следует задержать внимание на слове «тлетворный». Это слово из высокой славянской лексики имеет два корня — тлен (разрушение, гибель, уничтожение) и творить (создавать). В словаре церковнославянского языка Петра Алексева (1819 г.) слово «тлетворный» имеет следующее значение: «смертоносный, ядовитый, пагубный», например: «тлетворный воздух», то есть моровое поветрие. Моровое поветрие — это эпидемия чумы. Пушкин, несомненно, знал словарь Петра Алексева и такое значение слова «тлетворный воздух». Конечно, реальное дерево, называемое «анчар», произрастающее в Индонезии и действительно имеющее ядовитую смолу, не является столь страшным распространителем смерти и уж конечно не способно вызывать эпидемию, однако Пушкин, который все это знал, создает не ботаническое описание одного ядовитого дерева, а обобщенную художественную картину зла в природе. Именно потому, что Пушкин очень любил лес и дерево для него всегда связывалось с жизнью, с творческими силами природы, со способностью жизни противостоять смерти (ср.: «Стоит широко дуб над важными гробами, / Колебясь и шумя...»), сочетание дерева и смерти казалось ему особенно противоестественным. Такой же смысл имеет и пятая строфа. Во всех предшествующих стихах нагнеталось значение жажды — «раскаленный», «чахлый», «жаждущий» и др. В пятой строфе появляется дождь, который должен был бы восприниматься как счастливое избавление от мук жажды. Но в извращенном пространстве зла и дождь становится источником смерти:

И если туча оросит,
 Блуждая, лист его дремучий,
 С его ветвей, уж ядовит,
 Стекает дождь в песок горячий.

С начала шестой строфы в стихотворении происходит идейно-композиционный перелом: до сих пор речь шла о зле в природе, о зле, существующем в самом порядке мира. Теперь начинается рассказ о зле, создаваемом человеком. Союз «но» резко делит интонацию стихотворения на две части. Прежде всего обратим внимание на то, что в первой части все глаголы подчеркивают отсутствие контактов с анчаром: к нему никто не идет, от него все убегает («стоит один», «к нему и птица не летит и тигр нейдет», «вихорь... мчится прочь», дождь «стекает»). Вторая половина стихотворения начинается с движения к анчару: «послал к анчару», «послушно в путь потек». Уже это создает образ двойного извращения: само существование дерева яда есть нарушение законов природы. Но и в природе все от него убегает, человек же создает еще более страшное нарушение — он заставляет другого человека идти к дереву яда. Вторая часть стихотворения состоит из четырех строф, в которых

основной смысл сосредоточен в первой и последней, а две центральные развивают тему.

Первая строфа второй части начинается стихами, содержащими в себе глубокое противоречие:

...человека человек
послал к анчару властным взглядом.

«Человека» и «человек» — два эти слова (фактическое повторение одного слова два раза) внушают мысль о равенстве того, кто послал, и того, кто был послан. Оба они — люди, оба равны друг другу. Но тогда непонятно, почему один послал (послал, даже не прибегая к наказанию, «послал властным взглядом»), а другой послушно пошел («потек» — церковнославянский синоним для слова «пошел»). Почему один человек может другого послать на верную смерть? Смысл выявляется в последующих строках, где один человек именуется «раб», а другой — «князь» и «непобедимый владыка». Этим раскрывается противоестественность рабства. Перед лицом природы оба человека равны между собой, но в человеческом обществе один из них — владыка, а другой — раб. Зло существует в природе, но сама же природа его изолирует, отводит ему уединенное, изъятное из мира пространство. И только человек, создавая владык и рабов, сотворяя противоестественное рабство, вырывает природное зло из изоляции и использует его для угнетения других людей. Анчар, который в первой половине стихотворения выступал как активный носитель зла, владыка зла, здесь становится лишь инструментом в еще более злых руках — руках князя. Образ рабства, создаваемый во второй половине стихотворения, характеризуется следующими словами: «послушно», «возвратился с ядом», «принес», «ослабел», «лег», «умер у ног». Владыка характеризуется словами: «послал властным взглядом». Мы видим, что характеристика раба более подробна. Непобедимый владыка вызывает у нас недвусмысленно отрицательное отношение. Он — двойник анчара, источник зла и убийца. Важно отметить, что для Пушкина владыка как угнетатель своего народа и захватчик, несущий рабство соседнему народу, — два проявления единой сущности деспотизма. Рабство и война связаны. Князь, убийца послушного раба,

...гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Сложнее образ раба. Он, бесспорно, вызывает наше сочувствие. Эпитет «бедный», выразительная картина: «И пот по бледному челу / Струился хладными ручьями» — создают образ страдающего человека, жертвы деспотической воли князя. Однако нельзя не заметить, что именно послушание раба, его покорность, готовность, жертвуя жизнью, выполнить волю деспота (ведь князь все равно отнял бы у него жизнь, независимо от того, покорился ли бы он или же выразил протест!) объективно служит делу деспотизма. Раб — не только жертва, но и распространитель зла. Пушкин подчеркивает это, характеризуя одинаковыми словами раба и стрелы, с помощью которых

князь разбросал гибель в чужих странах: раб «*послушно* в путь потек», князь разбросал «*послушливые стрель*». Покорность раба превращает его не только в жертву, но и в соучастника зла. Эта мысль связывает «Анчар» с предшествующими изученными нами стихотворениями Пушкина и несет в себе идею возмущения против зла. Как мы уже отмечали, «Вакхическая песня» заканчивается словами «да скроется тьма!». Характерно, что хотя действие «Анчара» разворачивается в пространстве пустыни и постоянно упоминаются жар, зной, безводность, во всем стихотворении нет слов «солнце» и «свет». Свет и солнце для Пушкина несовместимы со злом и рабством, зато образы тьмы в стихотворении мелькают: «вихорь черный», «лист дремучий». Мы уже говорили, что «Анчар» — одно из самых мрачных стихотворений Пушкина, но и оно несет в себе надежду на возможность света.

Работа над композицией. Проделав текстуальный анализ стиха за стихом, можно рассмотреть с учениками композицию стихотворения, то есть проследить, как основная мысль Пушкина развивается на протяжении текста. Здесь следует начать с разделения стихотворения на две смысловые и интонационные половины (первые пять строф и последующие четыре, начиная с союза «но»). Основная мысль этих частей может быть определена как «Зло в природе» и «Зло в обществе», однако заглавия частям желательно подобрать из текста стихотворения. Далее нужно сопоставить образ анчара и образ князя, подчеркнуть отсутствие образа раба в первой части (в природе нет рабства, тигр и птица убегают от анчара) и вспомнить образ раба во второй части. В заключение следует связать стихотворение с посланием «К Чаадаеву» и «Вакхической песней».

«НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ ЛЕЖИТ НОЧНАЯ МГЛА...»

В предшествующей работе ученики рассмотрели общественно-политическую и философскую лирику Пушкина. Со стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» они переходят к интимной и любовной лирике поэта. Усилия преподавателя должны быть направлены на то, чтобы показать, с одной стороны, своеобразие интимной лирики, а с другой — не потерять композиционного единства всего раздела. В конечном счете, ученики должны воспринять эту часть как закономерное продолжение предшествующей, а всю поэзию Пушкина — как единое целое.

1. В работе над стихотворением следует обратить внимание учеников на его простоту. Стихотворение невелико по объему, написано простым языком, не содержит ни необычных сравнений, ни красочных метафор и, кажется, непосредственно и просто вылилось из-под пера автора. Такое ощущение должно некоторое время оставаться у учеников. До того, как они начнут анализировать текст, они должны его очень внимательно прочесть и проникнуться его настроением.

Приступая к анализу, следует обратить внимание учеников на фотографию рукописи Пушкина <...>, черновик стихотворения «На холмах Грузии...». Мы видим следы напряженной работы поэта: обилие зачеркнутых, исправленных и переделанных строк. Из этого следует сделать вывод, что простота

и легкость стихотворения явились результатом упорного труда автора и что, следовательно, в тексте нет ни одного случайного слова: каждое из них имеет глубокий смысл и именно потому такое короткое стихотворение может производить столь глубокое впечатление. Попробуем определить эти смыслы.

Два первых стиха дают пейзажную картину:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
Шумит Арагва предо мною.

Пейзаж содержит скрытое противопоставление двух начал. Первый стих рисует холмы — возвышенности, поднятые к небу. Второй — лежащую у ног поэта глубокую реку. Чувство глубины подчеркивается глубоким звуком «у»: «Шумит Арагва предо мною». Таким образом, первые строки вводят в сознание читателя образы высоты и глубины. Но еще более важна упомянутая в первом стихе «ночная мгла». Мы уже много говорили о значении света и темноты в поэзии Пушкина. Ночь, которая обычно встречалась нам в негативном контексте, здесь впервые связана с лирическими, душевными переживаниями автора. Подумаем над этим. Прежде всего задумаемся над словом «мгла». Мгла у Пушкина никогда не означает просто темноту, а всегда ночную тьму, перемешанную с чем-либо. На следующем уроке, изучая стихотворение «Зимний вечер», мы столкнемся с выражением «Буря мглою небо кроет...». Там слово «мгла» будет означать ночную темноту, пронизанную вихрями белого снега — смесь черного и белого. В стихотворении «На холмах Грузии...» ночная мгла создает сразу два образа — ночи и лунного света. Ночь, о которой говорит Пушкин, — светлая ночь, пронизанная успокаивающим и примиряющим светом луны.

Таким образом, пейзаж первых строк содержит и образы горных вершин, и глубокую реку, текущую в темноте, и ночную тьму, и лунный свет. Это противоречие имеет, однако, не трагический, а примиренный характер, что подчеркивается спокойной музыкальной организацией стиха. Попросите учеников выписать гласные и согласные фонемы. Произведя эту работу, они убедятся в обилии и разнообразии согласных звуков: их почти столько же, сколько гласных. Кроме того, обильно представлены плавные: м, н, л. Все это вместе создает картину контрастную и примиренную одновременно, широкую и спокойно-печальную.

Третий и четвертый стихи характеризуют внутреннее состояние лирического героя. Оно находится в согласии с окружающим пейзажем. Чувства, испытываемые героем-автором, противоречивы: «грустно и легко» — это не только разные, но и трудносовместимые чувства. Объяснение их соединению дает выражение «печаль моя светла»: подобно тому как ночная темнота, пронизанная лунным светом, делается не страшной, не враждебной, а грустной и поэтичной, печаль пронизана светом. Каким светом (светом чего), в стихе пока не говорится. Этому посвящен следующий стих:

Печаль моя полна тобою.

Введенное в стихотворение поэтическое «ты» — образ неназванной возлюбленной (о том, кому Пушкин адресовал это стихотворение, мы точно не знаем, вопрос этот до сих пор составляет предмет споров комментаторов) — становится источником света. Именно ею полна печаль, и это делает печаль светлой. Параллелизм пейзажа и душевного мира подчеркивается системой звуковых повторов: слова третьего стиха повторяют звуки первого, являясь как бы их эхом. Ср.:

*Грузии — грустно
Лежит мгла — легко
Ночная — печаль
Мгла — моя светла*

Следующие четыре стиха меняют интонацию. Спокойно-печальная повествовательная интонация первого четверостишия делается более напряженной. Одновременно увеличивается число слов, несущих семантику победы любви над грустью и света над темнотой, — «горит», «любит». Следует обратить внимание на еще одну важную особенность: стихотворение посвящено любви и представляет собой авторский монолог. И по жанру, и по типу речи в центре должен быть субъект. Между тем в стихотворении не встречается местоимение «я» в форме подлежащего. Одновременно бросается в глаза наличие безличных конструкций: «мне грустно», «мне легко». Носитель речи появляется лишь в косвенных падежах, что не создает эгоцентрической структуры. Место поэтического «я» и, одновременно, место подлежащего в предложении занимают слова «печаль», «сердце» — свободные от эгоцентрической окраски. Тем более сильно звучит выделенность поэтического «ты». Это придает стихотворению особую окраску. Любовь, о которой говорит поэт, — любовь не эгоистическая, а самопожертвенная. Это особенно ясно в ранней, черновой редакции стихотворения:

*Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла
Мерцают звезды предо мною
Мне грустно и легко — печаль моя светла
Печаль моя полна тобою
Я твой по-прежнему — тебя люблю я вновь
И без надежд, и без желаний
Как пламень жертвенный чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний¹.*

После того, как проделана работа по комментированному чтению текста, учащиеся подготовлены для выполнения самостоятельных заданий.

Как читать стихотворение «На холмах Грузии...». Сообщаемые в этом разделе сведения даются для учителя: они должны помочь ему найти правильные интонации при чтении текста. Целесообразность же доведения их до сведения учеников должна определяться в конкретных обстоятельствах. Изучаемое стихотворение отличается необычайной музыкальностью. Оно

¹ Сохранена пунктуация оригинала.

удобно для того, чтобы дать ученикам *почувствовать* красоту звучания пушкинских стихов. Но чтобы правильно прочесть стихотворение, учитель должен *понимать* тайны построения текста.

1. Мы уже убедились в том, что фонологическая партитура стихотворения построена с большой тонкостью. Так, слово «Грузия» почти полностью повторено в звуковом отношении словом «грустно» (переход «з» в «с» накладывает легкое оглушение; произношение этой фонетической разницы составит трудность для учащихся-эстонцев, но тут следует добиваться правильности артикуляции, которая создает значимый оттенок). Совпадение звуков для Пушкина, видимо, поддерживалось смысловой ассоциацией. Известно, что в другом стихотворении он сказал:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной...

Ассоциация эта имела для Пушкина музыкальный характер. В примечаниях к «Кавказскому пленнику» он писал: «Песни грузинские приятны и по большей части заунывны». *Печальный — грустный — заунывный* образуют смысловой ряд, подкрепляющий звуковое совпадение *Груз — грус*.

В «На холмах Грузии...» семантика эта получает распространение: *Грузии-грусти-унынья-мучит* придают фонеме «у» значение грусти. Ей противостоит группа слов с йотированным «у» (ю): *тобою, любит, любить*. Антитеза «у» — «ју» (ю) получает значение антитезы грусти и любви. Между *грустью* и *любовью* особое место занимает *печаль*. «Мне грустно и легко»: «грусть» и «легкость» сосуществуют как два совмещенных, но несовместимых понятия. «Печаль моя светла»: свет не сосуществует с печалью, а пронизывает ее, становится ее качеством. Печаль — это соединение света и грусти, как мгла — слияние ночи и лунного сияния. Отсюда значимость звуковых совпадений:

ночная — печаль
ночная мгла — печаль полна

Но звуковой образ слова «печаль» распространяется на все слова с ударным «а»: *мгла, Арагва, светла, полна*.

Наконец, вторая половина стихотворения выделяется частой повторяемостью и высокой значимостью ударного «о». В первой половине оно встречается только в паре «мною-тобою». Во второй оно наполняется светом, идущим от образа возлюбленной, и торжественно звучит в сочетании: «Тобой, одной тобой». Это придает (наряду с синтаксической выделенностью, о чем речь пойдет дальше) особую многозначительность намеку, содержащемуся в слове «оттого», связывая также сердце поэта («оно») с «тобою». Замена «у» на «о» в сочетаниях *грустно — горит* преобразует значение звуков из печальных в торжественные и почти ликующие.

Сложность и тонкость звуковой организации стихотворения требует внимательного и прочувствованного произношения текста. Звуки не следует аффектировать, но каждый должен прозвучать как нота в концерте: четко и

без фальши. Это делает работу над чтением стихотворения прекрасным фонетическим упражнением, что особенно важно для учащихся-эстонцев.

2. При чтении следует иметь в виду и тонко организованную поэтом грамматическую структуру текста. В стихотворении варьируются глагольные формы: объективность активных личных форм первых двух стихов сменяется конструкциями, создающими образ субъективного состояния носителя речи. В последних стихах повествование возвращается к личным глагольным формам. Но субъектом — носителем действия здесь выступает не «я», а «сердце», а сам автор-повествователь как бы со стороны, в некотором раздумье наблюдает за своим сердцем. Таким образом, хотя напряжение в интонации к концу стихотворения нарастает, господствует все же задумчивое выражение речи наблюдателя.

Внимательный анализ грамматических элементов стиха должен подсказать и другие интонационные решения. Так, например, второй и четвертый стихи связаны банальной рифмой «мною — тобою». Однако банальность ее мнимая, так как грамматически они весьма отличны по функции: «предо мною» — местоимение «мною» почти низведено до роли части сложного предложения, указывающего на место, в котором шумит Арагва. «Печаль... полна тобою»: «тобой» — определяющий элемент группы сказуемого. Разница грамматических функций непосредственно отражается в разнице интонаций. В стихе:

Шумит Арагва предо мною —

ни в коем случае не следует интонационно выделять «мною». Между тем в «Печаль моя полна тобою» заключительное слово четверостишия следует произнести как самое важное, выделив его интонацией и замедленностью чтения.

3. Соотношение ритмики и синтаксиса — один из определяющих моментов интонационного рисунка текста. Стихотворение написано относительно редким у Пушкина и всегда почти связанным с медитативной элегией размером: чередованием шести- и четырехстопного ямба. Такое построение задает определенную интонацию: длинные нечетные строки дают как бы экспозицию мысли, а краткие четные — развивают или поясняют ее. Такое разделение функций поддерживается в первом четверостишии четкостью синтаксической границы между стихами: каждый стих — законченная синтагма, и границы ритмических и синтаксических интонаций совпадают. Это обуславливает четкое чередование голоса при чтении четных и нечетных стихов.

Во втором четверостишии, на фоне уже заданной интонационной инерции, картина меняется: первая синтагма — неполная и как бы взволнованно оборванная — кончается в середине стиха, а вторая — мучительно протяженная — занимает полторы строки. В последних двух стихах граница между синтагмами также падает не на конец предпоследнего стиха, а на вторую его половину. Союзное слово «оттого» попадает в несвойственное ему по смысловому весу место — в рифму. Это требует подчеркнутой выделенности голосом, заставляющей ждать особо важного сообщения. Однако в последнем стихе объяснение причины любви — а именно этого мы ждем после такого

выделения «оттого» — фактически отсутствует: в нем говорится: «любит оттого, что любит». Этот тавтологический конец стихотворения создает исключительно значимое противоречие между интонацией и содержанием. Интонация, которая в ходе второго четверостишия все время повышалась и на «оттого» достигла высшего напряжения, вдруг как-то беспомощно и растерянно падает: поэт сам не может объяснить, отчего он любит, и просто смиряется с неизбежностью этого безнадежного и бескорыстного чувства. Но именно наивность мотивировки делает ее полной глубокого значения: любовь не нуждается в причинах и хитроумных объяснениях.

Стихотворение заканчивается задумчивой, грустной и даже несколько удивленной интонацией.

Как мы видим, смысловая и интонационная партитура стихотворения очень сложна. Но читать стихотворение надо предельно просто, «убирая интонации внутрь».

<...>

«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР»

Стихотворение «Зимний вечер» — последнее в цикле изучаемой пушкинской поэзии. Работа над ним имеет итоговый характер и должна завершиться обобщающим разговором о поэзии Пушкина. Более того, поэзия Пушкина в нашем обучении была органически связана со стихотворениями Жуковского, Крылова, Рылеева. После «Зимнего вечера» учащиеся начинают работать с прозой, что требует совершенно иного методического подхода. Лирика Лермонтова, изучаемая после прозы Пушкина, идейно и тематически принадлежит другой эпохе. Таким образом, завершая изучение «Зимнего вечера», следует подвести итог всему пройденному поэтическому материалу.

Текстуальная работа. Начиная работу над «Зимним вечером», мы можем опереться на знания, полученные при изучении «На холмах Грузии...». В первом четверостишии «На холмах Грузии...» мы выделили согласие между настроением, разлитым в природе, и состоянием души поэта. Поэт как бы сливался с природой. Перед ним текла река, за ним возвышались горы, и все настроение теплой лунной ночи гармонировало с его печальным раздумьем.

Стихотворение «Зимний вечер» строится на контрасте между природой и настроением поэта. Как и в «На холмах Грузии...», в первом стихе нам встречается слово «мгла». Но это мгла другого рода. Темнота зимней ночи пронизана крутящимся снегом, а не умиротворяющим лунным светом. В «На холмах Грузии...» мгла, льющаяся от луны, не закрывала ясного неба. Это видно из уже приводившегося выше чернового варианта:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла
 Мерцают звезды предо мною.

Звезды на небе — верный знак ясной ночи и чистого неба.

В «Зимнем вечере» мгла — порождение бури, она кроет небо и создает совершенно другой пейзаж: мутную темноту непроглядной зимней ночи.

Встречалось нам и слово «вихрь». В стихотворении «Анчар» оно отождествлялось со злым началом в природе:

...Вихорь черный
На древо смерти набежит...

Образ крутящихся вихрей в сознании Пушкина неизменно связывался с чем-то зловещим, страшным, с потерей пути, блужданием в темноте. Ср. в стихотворении «Весы»:

Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Еще более выразительно в «Капитанской дочке»: «Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. „Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран“...

Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом — и скоро стали. „Что же ты не едешь?“ — спросил я ямщика с нетерпением. „Да что ехать! — отвечал он, слезая с облучка; — невесть и так куда заехали; дороги нет, и мгла кругом“».

Заключительные слова «дороги нет, и мгла кругом» прямо перекликаются с «Зимним вечером».

Итак, стихотворение начинается с картины разбушевавшейся враждебной стихии. Это подчеркивается звукоподражанием. Первые четыре стиха выделяются воющими звуками «у» и «р» (*буря, крутя*) и звуковым повторением (*зверь, заплачет*). Воющие звуки первых четырех стихов особенно заметны при сравнении с шуршащими последних четырех стихов той же строфы («обветшалый», «соломой *зашуршит*», «в *окошко* застучит»).

Вторая строфа вводит в стихотворение образ «бедной лачужки». Все стихотворение построено на противопоставлении мира бури — того, что находится за стенами дома, мира наружного, внешнего, и мира дома — того, что заключено внутри «бедной лачужки». Внешний мир наделен чертами хаоса, там господствуют темнота, холод, беспорядочное движение и разнообразие, тоже не согласованные между собой, резкие звуки. Буря — «воет», «плачет», «шуршит», «стучит», «завывает». Этому шабашу звуков противостоит тишина («приумолкла у окна») и однообразный, ровный «домашний» звук жужжащего веретена. Противопоставление безопасного светлого и теплого, своего пространства дома угрожающему, холодному и чужому внешнему миру встречается постоянно в поэзии Пушкина и связано для него с глубокими философскими размышлениями. Дом для Пушкина — «родное пепелище», место, где человек ощущает свою ценность, не завися ни от царей, ни от жандармов, ни от цензуры. В стихотворении «Вновь я посетил...» Пушкин,

думая о будущих поколениях, представляет их себе в образе внука, который в том же родовом углу, в котором сейчас находится поэт, через десятки лет вспомнит о нем. Дом, в котором жили деды и в котором будут жить внуки, получает в сознании Пушкина символический характер: он связывается с гордой независимостью человеческой личности, чувством собственного достоинства. Говоря о любви к родному дому, к отеческим могилам, Пушкин писал:

На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека
И все величие его.

Слово «самостоянье», созданное Пушкиным, замечательно выражает понятие гордости, чувства уважения к себе, соединения культуры с ценностью человеческой личности. Все это связывается Пушкиным с понятием родного дома. А родным домом для него был во всю его жизнь только один дом — уединенный домик в Михайловском, где он оказался, высланный из Одессы, в 1824 — 1826 гг. один с няней своей Ариной Родионовной и где в занесенном снегом доме проводил с ней долгие зимние вечера. Именно об этом доме — «ветхой лачужке» — и говорит поэт в стихотворении «Зимний вечер». Стихотворение построено как столкновение двух начал: хаотического начала зимней бури и несущего защиту и безопасность дома. Особенность стихотворения в том, что активность принадлежит буре. С этого слова начинается стихотворение, это слово своим звуковым комплексом задает основной тон фонологической окраске текста, оно же означает носителя основных активных действий. Вокруг бури сосредоточены активные глаголы, приписывающие ей целенаправленную деятельность. В результате буря одушевляется и персонафицируется. Она как бы становится лицом, наделенным злой волей и имеющим свою, враждебную поэту, цель. Буря стремится проникнуть в дом, она ищет проходов на крыше, шурша соломой, или стучит в окно, как путник. Воя зверем, она запугивает тех, кто в доме; плача, как ребенок, она обманывает их, пытаясь выманить наружу.

Дом противостоит буре. Однако в посвященной ему второй строфе поэт подчеркивает ненадежность этой защиты. Дом назван «ветхой лачужкой». Уже это показывает, что против мощного натиска стихии он — ненадежный оплот. О том же говорит и описание внутренности дома. Буря как бы уже проникла в дом, ее завывание раздается внутри дома. И при этом, что очень важно, «ветхая лачужка» не только убога, но и темна. Мы знакомы с символикой света в творчестве Пушкина и знаем, что борьба добра против зла постоянно принимает у него образ торжества света над тьмой. Тьма господствует за стенами дома, но и в самом доме не светло. Этому же соответствует и господствующее в доме настроение. Мы видели, например, в «Вакхической песне», что для поэта свет и добро соединяются с весельем, а темнота — с унынием. В «ветхой лачужке» невесело. В стихотворении «На холмах Грузии...» поэт познакомил нас со светлой печалью, в «Зимнем вечере»

лачужка — «и печальна, и темна». Здесь господствует темная печаль. Отсюда и образы утомления, дремоты, определяющие внутреннюю атмосферу «ветхой лачужки». Сопоставление бури в первой строфе и «ветхой лачужки» во второй демонстрирует неравенство сил в борьбе и, казалось бы, предсказывает победу хаотического злого начала. Третья строфа начинается со столь же ударного слова, как и первая. Мы видели, какое значение для Пушкина имеет образ веселья, радости. В «Вакхической песне» поэт связал радость, пир, вию и любовь с разумом и свободой. В «Зимнем вечере» эта тема получает дальнейшее развитие. Третья строфа как бы освещает темную внутренность «ветхой лачужки». Поэт обращается к темам, знакомым нам по «Вакхической песне»: вино, поэзия («спой мне песню») и радость, торжествующая над горем. Но смысл повторения этих тем иной. Там поэт находился в кругу единомышленников и радостно встречал восход солнца, здесь он один, в ссылке, зимней ночью, окруженный воем бури. Радость и веселье получают здесь у Пушкина иной смысл. Это — средство *выстоять*, сохранить себя, не пасть духом. Не стены дома, не убранство, роскошное освещение или веселый круг друзей защищают поэта от бури, а его собственная стойкость, способность весельем побеждать горе, торжествовать над одиночеством. Союзником поэта оказывается поэзия. Однако очень важно, что поэзия предстает перед ним в образе *пародной песни*, а Муза является к нему в виде престарелой няни. Стихотворение заканчивается итоговой синтетической строфой, построенной исключительно интересным образом. Первые четыре стиха повторяют начало первой строфы и рисуют торжественный образ бури, а вторые — начало третьей строфы со слова «Выпьем», создавая картину победы человеческой стойкости, веселья и поэзии над силами мрака и мглы.

Биографический комментарий. Мы рассмотрели философский, символический характер стихотворения. Но этот смысл — в глубине текста. На поверхности стихотворение имеет отчетливый биографический характер. Оно связано с реальными обстоятельствами ссылки в Михайловское и может быть понято только с помощью активизации знания биографии поэта. При изучении стихотворения этот биографический план обязательно должен быть предметом внимания учителя. Учитель сам определяет, считает ли он уместным *сначала* раскрыть перед учениками конкретную биографическую основу стихотворения... или же прежде всего провести работу по комментированному чтению, раскрывая глубокий смысл стихотворения, а уже *потом* связать его с обстоятельствами жизни поэта. Первый порядок представляется более предпочтительным. При работе над биографическим комментированием текста следует использовать изобразительный материал, например альбом «Приют, сияньем муз одетый. Фотолитературная композиция Е. Кассина и Г. Расторгуева. Рассказы о А. С. Пушкине и Государственном Пушкинском музее-заповеднике С. Гейченко», а также двухтомник «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Серия литературных мемуаров» (М., 1974; следует обратить особое внимание на воспоминания И. И. Пушина). Крайне желательным подспорьем была бы экскурсия в Михайловское, вполне доступная для школьников Эстонии.

Композиция стихотворения. Из текстуального анализа мы убедились, что главная мысль стихотворения выражена в его своеобразном построении. Это дает основания провести работу над композицией текста. Учащимся надо предложить разбить текст на сегменты (в данном случае это упрощается тем, что границы сегментов — границы строф), озаглавить каждый отрывок, используя слова из текста, например: «Буря», «Ветхая лачужка», «Спой мне песню...». Очень важно подобрать название для последней, финальной строфы (видимо: «Сердцу будет веселей...»). Занятия над композицией должны показать изменения настроения стихотворения. Следует учесть, что эта работа имеет заключительный характер. Поэтому здесь надо мобилизовать знания, полученные в ходе предшествующих уроков: вспомнить значение борьбы света и темноты, любви и ненависти, свободы и рабства в поэзии Пушкина.

1984

М. Ю. Лермонтов. [Анализ стихотворений]

«НЕБО И ЗВЕЗДЫ»

В работе над стихотворением Лермонтова «Небо и звезды» производится дальнейшее планомерное расширение стилистических понятий: ирония и тавтология.

1. Иронию, по определению Б. В. Томашевского, следует отнести к числу явлений, родственных метонимии. Это — употребление слов в смысле, противоположном их исходному значению. Например, «умный» вместо «глупый»: «Отколе, умная, бредешь ты, голова?» (И. А. Крылов. «Лисица и Осел»).

Подобное употребление слов именуется ироническим лишь в случае, когда происходит *снижение значения*. Например, вместо слова, выражающего порицание, употребляется слово, выражающее похвалу, в целях того же порицания:

О, много, много чести!
И дело честное!..

(А. С. Пушкин. «Анджело»; речь идет о бесчестном поступке)

Поэтический словарь А. П. Квятковского определяет иронию как «тонкую насмешку, прикрытую внешней учтивостью». Из приведенных определений видно, что отличить, имеем ли мы дело с иронией или с прямым употреблением слов, из самого высказывания невозможно. Понимание это дается из контекстной или коммуникативной ситуации. Без умения отличать и понимать иронические словоупотребления невозможно ни свободное владение устной речью, ни адекватное понимание многих литературных произведений. Педагогический опыт свидетельствует, что ученики гораздо легче понимают сатиру или торжественную речь, чем иронию. Это объясняется, в частности, тем, что понимание иронии требует высокой языковой и внеязыковой культуры. <...> В стихотворении «Небо и звезды» встретится выражение «добрые люди».

Весьма существенно, чтобы оно было понято учениками не буквально, а как ирония. Это будет достигнуто в ходе анализа всего текста.

В процессе работы над текстом желательно провести упражнение по превращению прямых значений в иронические. Нужно дать ученикам набор выражений и попросить сперва устно описать ситуации, в которых эти выражения могут быть употреблены в прямом значении, а затем ситуации, где возникает ирония. Особое внимание следует уделить разнице интонаций, мимики, жестов при рассказывании — без этих паралингвистических средств иронию в устной речи невозможно передать.

Примеры, список которых можно продолжить:

«Он у нас прилежный ученик» (про хорошего ученика и про лентяя).

«Это же настоящий герой» (про смелого человека и про труса).

«Наши богатыри, конечно, завоюют первое место» (про сильную и про слабую спортивную команду).

«Какой молодец!» (похвала за достижение и порицание за оплошность).

Подобные упражнения на уроках, как правило, проходят очень живо и вызывают интерес учащихся.

2. Тавтология — это суждение, в котором подлежащее тождественно со сказуемым, то есть какое-либо слово объясняется самим собой, например: «Запад есть Запад, Восток есть Восток», «приказ есть приказ». Или же какое-либо слово, включенное в конструкцию сравнения, сопоставляется с самим собой: «на войне как на войне». Смысл тавтологических высказываний в том, что они утверждают уникальность, несравнимость того или иного понятия. Например, высказывание «любовь есть любовь» означает, что любовь не может быть охарактеризована никаким другим словом, не может быть расчленена на признаки и поэтому не может иметь никакого предиката, кроме себя самой. Тавтологические высказывания отнюдь не представляют собой бессмысленное повторение одного и того же. Они связаны не только с определенным классом логических суждений, но и с эмоциями: категоричностью, уверенностью. В разговорной речи и в поэзии тавтологические высказывания отличаются энергией, несут интонацию окончательного вывода, исключают возражение. Например, высказывание типа «приказ есть приказ» именно в силу тавтологической концовки исключает возможность обсуждений и дискуссий. Высказывание «Запад есть Запад, Восток есть Восток» (Киплинг) несет мысль о том, что мир Запада и мир Востока не имеют между собой ничего общего, никогда не найдут общего языка, ни с какой точки зрения не могут быть сопоставлены.

В стихотворении Лермонтова встречается следующее тавтологическое высказывание:

Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..

Смысл его — в невозможности никакими словами выразить недостижимую для человека прелесть звезд и неба. Между миром звезд и человеком в

стихотворении Лермонтова пролегает пропасть. На человеческом языке Лермонтов не находит даже слов для того, чтобы объяснить, что влечет его к звездам и небу.

Понимание тавтологических конструкций и владение ими — важный элемент языковой культуры. Поэтому весьма целесообразным представляется закрепить знания учеников в этой области рядом упражнений. При этом следует иметь в виду, что тавтологические фигуры могут употребляться и для усиления значения. Например: «далеко-далеко» в значении «очень далеко». Могут использоваться синонимические повторы типа: «Дети плачут и рыдают, Бармалея умоляют». Здесь «плачут и рыдают» фактически является повтором одного значения для выражения: «очень сильно плачут». Ср. в былинах:

А и князь Владимир Стольно-Киевский
Он кричит-ревет, акарачь ползет...

«Кричит-ревет» — тавтологический повтор.

Анализ текста. Стихотворение Лермонтова отчетливо делится на три части. Членение это принадлежит самому поэту, разделившему текст на строфы. Каждая строфа — отдельный композиционный и смысловой сегмент. Строфы внутри себя также имеют членения. Каждая строфа представляет собой пятистишие, построенное таким образом, что первые три стиха — трехстопный дактиль с женскими окончаниями, последние два — четырехстопный с чередованием женских и мужских окончаний. Таким образом, каждая строфа естественно распадается на две, совершенно различные в интонационном отношении, части. Они же являются и смысловыми частями. Первая строфа в трех начальных стихах дает картину ясного и спокойного вечернего неба:

4 Чисто вечернее небо,
Ясны далекие звезды,
Ясны, как счастье ребенка...

Три процитированные строки содержат общее значение ясности, чистоты и мира, однако внутри этих трех строк наблюдается известная динамика. Первая строка говорит о небе и не содержит в себе ничего, говорящего о поэте. Спокойное, невозмутимое содержание первой строки поддерживается звуковой организацией: две ударные гласные фонемы *и* («чисто»), *е* («небо») организуют все звучания стиха:

1 *и* — *о* в начале («чисто»),
е — *о* в конце («небо») и
еее — в середине строки («вечернее»).

Второй и третий стихи резко отличны по звуковой организации. Опорными гласными фонемами здесь являются «а» и «ы», они же организуют и безударный гласный ряд. Звуковое противопоставление первого стиха второму и третьему необходимо Лермонтову для смысловой антитезы. Во втором

стихе о звездах говорится, что они «далекие». Этим вводится отношение — пока чисто пространственное — между поэтом и звездами (идея недостижимости). Третий стих сопоставляет звезды со счастьем ребенка. Образ ребенка у Лермонтова в подобном контексте встречается неоднократно. Например: «Воздух там чист, как молитва ребенка» («Синие горы Кавказа, приветствую вас...»). Образ этот всегда ассоциируется у поэта с утраченной чистотой и душевной гармонией. Ребенок, детская цельность души — далекое прошлое, которое во времени так же недостижимо, как звезды в пространстве.

Следующие два стиха дают резкий перелом интонации и смысла: от спокойного повествования первой части — переход к восклицательному предложению. Отмеченный выше ритмический перелом поддерживается и сменой синтаксической конструкции. Первая половина стихотворения содержит повествовательную конструкцию с не выраженной грамматически позицией повествователя. Звезды присутствуют как объект рассказа, как бы в третьем лице. Заключительные два стиха вводят ситуацию прямого общения:

О! для чего мне нельзя и подумать:
Звезды, вы ясны, как счастье мое!

Повествователь введен в текст непосредственно, в первом лице, а «звезды» превращены в собеседников и даны во втором лице. Это означает, что ситуация спокойного рассказа первой половины строфы сменяется напряженным и эмоциональным диалогом. Однако диалог этот имеет специфический характер. Поэт задает вопрос звездам, но звезды, как будет ясно из дальнейшего, отвечают молчанием. Вторая строфа построена диалогически, как разговор. Между тем вступают в диалог с поэтом не звезды, а «добрые люди»:

Чем ты несчастлив,
Скажут мне люди?
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..

Вторая строфа композиционно построена несколько иначе, чем первая: первая часть в ней состоит только из двух стихов, а вторая включает в себя один короткий и два длинных. Этим достигается интонационное разнообразие по отношению к первой строфе, так как разговор поэта с «добрыми людьми» имеет совершенно другой характер и требует при чтении иных интонаций, чем разговор его со звездами. Первые две строки содержат реплику «добрых людей». Из предшествующего анализа вопросов иронии ученики должны понимать, что «добрые люди» Лермонтова — недобрые люди (без кавычек). «Добрыми людьми» Лермонтов называет пошлых людей, не понимающих стремления поэта к недостижимым звездам. «Добрые люди» видят цель жизни в получении доступного, в материальном благополучии и не могут понять причин несчастья поэта. Из этого следует, что вопрос «Чем ты несчастлив?», который задают поэту «добрые люди», свидетельствует о непонимании души

автора окружающей толпой. Поэтому ответ поэта, заключенный в трех последних стихах, свидетельствует о невозможности контакта между поэтом и его собеседниками. В первой строфе диалог не получился, потому что на вопрос поэта звезды ответили молчанием. Во второй строфе диалога тоже нет, потому что поэт и «добрые люди» говорят на разных языках. Именно поэтому автор, отвечая на вопрос «добрых людей», прибегает к фигуре тавтологии. Определяя небо и звезды через тавтологическое повторение этих же самых слов, Лермонтов говорит, что на человеческом языке нет адекватных слов для выражения того, почему звезды влекут поэта. Закрывающее строфу, отделенное паузой (что подчеркивает интонацию вывода) «а я — человек!..» звучит трагически. Это фактически признание одиночества, так как стремящийся к звездам поэт не может достигнуть их именно потому, что он — человек. Вступая в разговор с людьми, поэт с ними не может найти общего языка, потому что стремится к звездам.

Раскрытие этой трагической для героя Лермонтова ситуации посвящена последняя заключительная строфа. Композиционно она построена специфическим образом: синтаксическая граница, как и во второй строфе, проходит между вторым и третьим стихами.

Ученики уже усвоили природу тавтологического повтора. Здесь их следует познакомить с новым вариантом этой семантической игры: таким употреблением одного и того же слова, при котором оно получает два противоположных смысла. В данном случае два раза употреблено понятие зависти:

Люди... зависть питают;
Я... завидую

Однако зависть в этих двух смыслах получает не только различный, но и прямо противоположный смысл: в одном случае она означает низкое чувство, свойственное пошлым людям, а во втором случае — высокое и благородное чувство:

Люди друг к другу
Зависть питают;
Я же, напротив,
Только завидую звездам прекрасным,
Только их место занять бы желал.

Люди завидуют друг другу, то есть хотят отнять один у другого доступные земные материальные блага, поэт же завидует звездам, он хотел бы занять их место, то есть стремится к высокому, прекрасному и невозможному. При анализе стихотворения следует обратить внимание на то, что понятие «высокое и далекое» (то есть недосыгаемое) для романтического поэта окружено особой поэтической прелестью. В стихотворении перед нами как бы три героя: звезды, поэт и люди. Эти персонажи расположены по вертикальной оси: звезды — наверху, люди — внизу. Поэт же телом, физически — среди людей, а душой, стремлениями — среди звезд. Это ценностное отношение к понятиям «верх» и «низ» следует подчеркнуть (его можно изобразить наглядной схемой),

так как оно будет очень важным при последующей работе над стихотворениями Лермонтова.

Проделав работу над текстом, ученики оказываются подготовлены для выполнения послетекстовых заданий. Сопоставление стихотворения Лермонтова со стихотворением Маяковского «Послушайте!» может стать материалом для содержательной беседы, по которой в дальнейшем можно будет провести письменную работу.

<...>

И герой Лермонтова, и герой Маяковского смотрят вверх, в беспредельное небо, на далекие звезды. Существует представление, что из всех животных только человек может смотреть вверх. Наверное, только люди могут мечтать. Герои обоих стихотворений, написанных в столь разное время, — мечтатели. Устремление к звездам отличает их от пошлых людей, чье существование наполнено лишь материальными заботами. Мечта о звездах так же бескорыстна, как и поэзия, поэтому она неотделима в сопоставляемых текстах от образа поэта. Жизнь, полная высокого содержания, стремление к постижению смысла жизни, тяга к истинным человеческим контактам — вот что свойственно обоим лирическим героям — поэтам и мечтателям. Жизнь без звезд — «беззвездная мука» (по выражению Маяковского), утрата смысла бытия, поэтому герою Лермонтова, удаленному от звезд и завидующему им, они так же необходимы, как и герою Маяковского, который вмешивается в космический порядок, чтобы с помощью звезд спасти человека (возможно, любимую).

Очень важно, закончив работу над стихотворением «Небо и звезды», провести закрепляющие упражнения по иронии и тавтологии. <...> Следует обратить внимание на случаи, когда одно и то же слово (как «зависть» у Лермонтова) становится антонимом самого себя. Нужно, чтобы ученики поняли, что во всех этих сложных случаях семантической игры доминирующей является интонация. Правильное интонирование — ключ к правильному пониманию.

«ПЛЕННЫЙ РЫЦАРЬ»

В системе семантических значений большое место занимает метафора. Метафора основана на переносе признаков с предмета на предмет или с понятия на понятие. Аристотель говорил: «Слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство в природе». Метафоры свойственны и художественной, и бытовой речи. Каждый язык имеет свой набор метафор, расширяемый в поэзии на данном языке. Поэтому между владением метафорической речью и умением образно и ясно выражать свои мысли на данном языке существует прямая связь. Стихотворение Лермонтова «Пленный рыцарь» построено на развернутой метафоре. <...> Это заставляет учителя внимательно отнестись к вопросу и освежить в памяти учеников понятие метафоры, прежде чем приступить к анализу стихотворения.

Текстуальный анализ. Стихотворение разделено Лермонтовым на строфы, каждая из которых является композиционным сегментом. Это создает удобство для анализа: разбор стихотворения следует производить по строфам.

В первой строфе стихотворения заданы основные смысловые оппозиции (противопоставления): *тюрьма* — *воля*. Тюрьма («темница») упомянута уже в первом стихе, причем в самом сильном его месте — в рифме. Здесь уместно будет заметить, что рифма играет в стихе особую роль: на рифму падает обычно смысловое и интонационное ударение, рифма и в звуковом отношении представляет собой наиболее сильное место в стихе. Поэтому слова, стоящие в рифменном положении, как правило, — основные носители смысла. В данном случае противопоставление *тюрьма* — *воля* реализуется с помощью рифмующихся слов: «темницы» — «вольные птицы». Соединение птицы с понятием свободы свойственно самому языку. Ср. поговорку: «Волен, как птица». Образ этот и до Лермонтова многократно употреблялся в поэзии. В частности, Лермонтов, конечно, помнил строчку из стихотворения Пушкина «Узник»:

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!

Однако в стихотворении «Пленный рыцарь» есть одна существенная особенность. Герой Пушкина направляет свои взоры чаще всего вперед; в «Вакхической песне» это горизонт, из-за которого появляется солнце, в послании «К Чаадаеву» также край неба (заря). Герой стихотворения Лермонтова «Небо и звезды» смотрит снизу вверх. «Пленный рыцарь» также направляет свои взоры вверх. Уже первый стих ясно характеризует место героя и направление его взгляда: «сiju под окошком» — «синее небо... видно». Таким образом, герой находится в тесном и темном помещении (значение тесноты и темноты естественно входит в понятие темноты) и смотрит *снизу вверх* в бескрайнее и светлое небо:

В небе играют все вольные птицы.

Птицы в этом стихе выполняют такую же смысловую роль, как звезды в предшествующем стихотворении. Не случайно птицы и звезды (связанные у Лермонтова с понятием свободы и недостижимости) наделяются в его поэзии сходными признаками. Ср. в стихотворении «Пророк»:

И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

В анализируемой строфе первое слово «молча» имеет для Лермонтова очень важный смысл, ассоциируясь с пленом, рабством. Способность петь связывается у поэта со свободой. Поэтому, например, звезды у Лермонтова могут быть наделены звучными характеристиками. Ср. в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»:

И звезда с звездой *говорит*...

Таким образом, в стихотворении «Пленный рыцарь» (в первой строфе) сталкиваются расположенная внизу тесная, темная тюрьма — место молчания — и верхний мир, мир синего неба и вольных, играющих птиц. В этот созданный им мир поэт вводит своего героя. Как и герой стихотворения «Небо и звезды», пленный рыцарь расположен в нижнем мире, но устремил свои взоры в верхний. Можно сказать, что исходная ситуация обоих стихотворений почти одинакова. Однако нельзя не отметить и существенное различие. Обратимся снова к рифмам. Как мы уже говорили, рифмы первого и третьего стиха характеризуют пространство, в котором находится герой. Рифмы, связывающие второй и четвертый стих, характеризуют самого героя. Если третий стих напоминает нам «Небо и звезды», то рифма четвертого стиха неожиданна. Почему пленному рыцарю не только больно, но и *стыдно*, а герою стихотворения «Небо и звезды» было только *больно*? После того, как ученики задумались над значением слова «стыдно», следует вернуться к заглавию стихотворения и подвергнуть его анализу. Выражение «пленный рыцарь» содержит в себе противоречие: само понятие «рыцарь» включает в себя в нашем сознании представление о смелости, воинственности, боевых подвигах, но отнюдь не понятий плена, заключения и тюрьмы. Таким образом, само заглавие стихотворения указывает на аномальную, противоестественную ситуацию, в которой находится ее герой. Он — рыцарь, но рыцарь-узник. Образ тюрьмы и узника в поэзии после подавления декабрьского восстания получил совершенно особый, актуальный смысл. Тюрьма в поэзии Лермонтова — обычная метафора жизни в неволе.

Пленный рыцарь, в отличие от героя стихотворения «Небо и звезды», не поэт-мечтатель, а воин. Он должен был победить или пасть, а вместо этого он жив, побежден и заключен в темницу.

Итак, героя стихотворения «Пленный рыцарь» характеризует не только обычная для Лермонтова жажда свободы, но и чувство своей вины.

Вторая строфа разделяется на две половины границей между вторым и третьим стихами. Первые два стиха развивают тему молчания, вторые два создают образ боя. Это противопоставление напоминает нам известные слова Рылеева: «Я не поэт, я — гражданин». Лермонтовский герой не поэт, а воин. Но трагизм его положения состоит в том, что битвы для него существуют только в прошлом. Это подчеркивается не только эпитетом «старинные», но и глаголом «помнить»:

Помню я только старинные битвы...

Битва существует только в памяти, в реальности же — тюрьма.

Третья и четвертая строфы представляют собой развернутую метафору, смысл которой в том, что детали тюрьмы превращаются в части рыцарского вооружения: «каменный панцирь»¹, «каменный шлем», «конь» — время,

¹ В современном языке написание «панцирь», однако Лермонтов придерживался более архаического «панцырь». Мы сохраняем лермонтовскую орфографию, поскольку в поэтическом тексте и эта сторона имеет значение. Однако учителю следует предупредить учеников, оговорив современное написание.

«щит» — двери темницы. Сгущенная метафора третьей строфы получает распространение в четвертой. При этом следует обратить внимание на столкновение в стихотворении трех образных миров: мы уже говорили о тюрьме и небе, следует добавить еще один — бой. Каждый из этих миров имеет свою характеристику. В частности, противопоставление тюрьмы и боя осуществляется как антитеза камня и железа. Железо вызывает ассоциации с борьбой за свободу, камень — с тюрьмой. В этом смысл метафор «каменный панцырь», «каменный шлем» и др.

Пятая строфа заключает стихотворение. Она характеризуется резким интонационным переломом. Следует обратить внимание учеников на то, что в предшествующих четырех строфах не было ни одного восклицательного знака, а в последней строфе их два. В предшествующих строфах предложение охватывало строфу, следовательно, декламация требовала длинного дыхания и ровной, несколько монотонной интонации. Это соответствует настроению уныния и бессилия заключенного в тюрьме рыцаря. В последней строфе — три законченных предложения, два из которых — восклицательные. Переход от изыскательных форм к повелительным также меняет интонацию и вносит в стихотворение волевое начало.

Чем же обусловлен этот интонационный слом? Четыре первые строфы создают образ рыцаря, побежденного и превращенного в узника, последняя строфа меняет настроение. Герой Лермонтова становится победителем. В стихотворении появляется еще один персонаж — смерть. Смерть не пугает рыцаря, более того, он отводит ей роль послушного слуги:

Смерть, как приедем, подержит мне стремя.

Смысл этой строки станет понятен, если мы вспомним рыцарский ритуал, по которому подержать стремя рыцарю — должность слуги или оруженосца. Символически этот жест означал подчинение. Таким образом, не смерть господствует над рыцарем, а рыцарь над смертью. Он — хозяин, она — слуга. Лермонтов подчеркивает, что тот, кто разбит и силой загнан в темницу, еще не побежден, если у него хватает душевных сил противостоять обстоятельствам, помнить «старинные битвы», не смиряться перед врагом и не бояться смерти. Именно эта отвага и нежелание душевно капитулировать перед врагом превращает пленного рыцаря из побежденного в победителя и заканчивает стихотворение не пессимистическими, а волевыми и мажорными, хотя и трагическими, интонациями.

Текстуальный анализ подготовит учеников <...> к выполнению самостоятельной работы. Уместно, завершив работу над стихотворением, сопоставить «пленного рыцаря» с образом Наливайко из «Исповеди Наливайки» Рыльева и с героями пушкинского послания «К Чаадаеву». Ученики <...> знают об основных этапах русского революционного движения и об исторических условиях, в которых жил Лермонтов. Сопоставляя героев Рыльева, Пушкина и Лермонтова, следует активизировать эти данные и использовать их для построения беседы. Уместно провести беседу на тему: «Какие черты романтического героя видны в „Пленном рыцаре“?»

«НА СЕВЕРЕ ДИКОМ СТОИТ ОДИНОКО...»

В стихотворении «Пленный рыцарь» мы обновили в сознании учеников понятие метафоры. Сейчас оно нам снова пригодится. Стихотворение Лермонтова, если понимать текст в прямом значении, можно отнести к пейзажной лирике. Однако по своему глубинному смыслу оно лирико-философское. Пейзаж имеет в тексте характер развернутой метафоры. Речь в стихотворении идет об отношениях между людьми. После того как учащиеся прослушали, прочли и усвоили незнакомую им лексику стихотворения, следует обратить их внимание на метафорическое построение текста и на соотношение в нем прямых («пейзажных») и переносных («человеческих») значений. Прежде всего, можно попросить учащихся выделить словесные характеристики сосны и пальмы как растений: сосна «стоит... на голой вершине», «пальма растет» «на утесе». После этого можно спросить учеников, говорят ли обычно о деревьях (в прямом смысле), что они «дремлют», что «им снится», что они «грустны», так как одиноки.

Получив ответ, что подобные чувства и действия свойственны не деревьям, а людям, учеников нужно подвести к пониманию двойного, метафорического построения значений текста.

Затем выделяются два главных вопроса:

1. Сопоставление стихотворения Лермонтова с характеристикой стихотворения Гейне <...> Необходимо, чтобы ученики поняли, что Лермонтов заменил любовный сюжет немецкого оригинала общефилософским. Вопрос грамматического рода «героя» стихотворения Гейне и «героини» (сосны) у Лермонтова должен быть особо подчеркнут, так как эта важная черта может ускользнуть от внимания учащихся, которые на родном языке не знают категории рода.

Если ученики его класса изучают немецкий язык, учитель может провести интересную работу по сопоставлению оригинала Гейне с вольным его переложением Лермонтовым, произведя сопоставительный анализ стиля двух стихотворений. Здесь уместно обратиться за помощью к преподавателю немецкого языка, который может не только проконсультировать коллегу-русиста, но и изучить на своих уроках с учениками текст Гейне.

Heinrich Heine

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

2. <...> Обсуждаются две основные темы стихотворения:

а) Тема столкновения мечты и реальности.

Первая строфа говорит о реальной картине: сосна, замерзающая «на голой вершине», «на севере диком». Вторая картина — сон сосны¹. Пальма существует в воображении, сне, мечте сосны. Ее бытие имеет условный характер (этот момент пригодится позже, при анализе стихотворения «Сон», поэтому его надо подчеркнуть). Это вызывает вторую тему.

б) Раскрытие мира мечты.

Естественно было бы предположить, что замерзающая и страдающая от одиночества сосна мечтает о другой — веселой и счастливой — пальме. Но пальма, которая снится сосне, похожа на нее; она так же несчастлива на своем юге, как сосна на своем севере. Герой Лермонтова стремится не к благополучию, а к преодолению одиночества, он мечтает о другом одиноком существе, которое так же, как и он, рвется к общению. Учащиеся не поймут поэзии Лермонтова, если будут думать, что главная беда его героя — плохие условия жизни, что сосна страдает от физического холода и снега на диком севере. Холод, который имеет в виду Лермонтов, — душевный холод. Герой его жаждет душевного тепла, общения, единства, а страдает от разобщенности и невозможности соединения. В поэме Лермонтова «Мцыри» герой мечтает:

Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной...

Работа над звуковой организацией стихотворения. Стихотворение «На севере диком...», внимательно прочитанное, привлечет учащихся высокой музыкальностью. Текст удобен для того, чтобы продемонстрировать законы его звуковой организации. Первые две строки создают звуковой образ пейзажа повторением фонем «с», «т», «н» («севере», «стоит», «сосна», «одиноко», «снегом», «сынучим»). Так же отчетливо организована в первых двух стихах и система гласных: решительный перевес имеют гласные переднего ряда («е», «и») и слаборабиализованная фонема «о». Рисунок гласных выглядит так (ударные выделены): *а е е е н о о и о и о о а о о е и е о а*. Из схемы видно, что фонема «а», открытая и резко выпадающая из общего рисунка строк, встречается только в трех местах — в начале, конце и середине, создавая как бы контрастную рамку. В ударном положении «а» появляется только в конце второго стиха, однако там этот звук связан с ключевым смысловым словом «сосна». Таким образом, консонантизм *сближает* сосну со всем зимним пейзажем, оркестрованным на звук «с», а вокализм резко *выделяет*. Одновременно ударное «а» в слове «сосна» перекидывает мост (через опоры «она», «одна», «грустна») ко второму главному образу — пальме. Строка «Прекрасная пальма растет» с двумя ударными «а» как бы завершает второе большое кольцо «а» — «а». Таким образом, звуковое построение стихотво-

¹ Выражение «снится ей все» означает: «снится ей все время, непрерывно». «Все» здесь наречие со значением «постоянно», а не средний род от местоимения «весь».

рения создает два разных мира (севера и юга) и образы двух разных героев (сосны и пальмы) и вместе с тем подчеркивает их глубокое единство. Анализ звуковой структуры стихотворения имеет целью не столько научить учеников разбирать текст на фонемном уровне (навыки такого анализа являются средством, а не целью), сколько научить их слушать музыку стиха, научить их, читая стихи, чувствовать красоту звучания и старательно и правильно артикулировать звуки поэтической речи. А это, в свою очередь, обучит их вообще ощущать звуковую красоту языка. Необходимо иметь в виду, что бытовая речь, деловое говорение, — язык, который получают ученики во внеучебное время, — язык смазанной фонетики. Практическая речь тороплива, стремится быстрее добраться до смысла и является плохой школой фонологического артикулирования. Для того, чтобы правильно говорить, надо приучить себя понимать звуковую красоту стиха, а для этого лучшая школа — поэзия.

«СОН»

После ознакомления учащихся с текстом стихотворения следует <...> прочесть вместе с ними отрывок из воспоминаний Е. П. Ростопчиной (М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989). После прочтения необходимо связать стихотворение «Сон» с настроениями Лермонтова, отправлявшегося во вторую кавказскую ссылку. Вместе с тем само стихотворение имеет сложный характер. Следует напомнить ученикам, что жизнь может отражаться в лирике не прямо и непосредственно, а преломляясь в определенных условных образах (они уже встречались с этим при работе над текстом «Зимний вечер»). Стихотворение «Сон» не описывает биографических событий из жизни поэта, а рассказывает о его настроениях на языке образов его поэзии. Образный язык, которым пользуется в данном стихотворении Лермонтов, легко выявить, сопоставив «Сон» с изученным нами стихотворением «На севере диком стоит одиноко...». Работа здесь должна быть построена на активизации пройденного материала. Перед учениками ставится вопрос, могут ли они сопоставить два эти стихотворения и что общего они видят в их сюжетах? Учеников можно подвести к выявлению сюжетной схемы рядом вопросов. Герой («я» в стихотворении «Сон», сосна в «На севере диком...»), погибая (умирая от раны, замерзая), видит сон. Во сне ему грезится далекое, но родное существо («она», «пальма»). Таким образом, стихотворение «Сон», как и «На севере диком...», посвящено трагической для Лермонтова мечте — преодолению одиночества.

Однако стихотворение «Сон» построено сложнее. В «На севере диком стоит одиноко...» сосна видит сон о пальме. Пальма — только сонное видение сосны. Своей собственной жизни, души она в стихотворении не имеет. Стихотворение «Сон» имеет зеркальную композицию: сначала герой видит во сне героиню, а затем героиня, которую герой видит во сне, видит сон о нем:

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине Той;

В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладяющей струей.

Таким образом, сюжет развернут два раза — с точки зрения героя и с точки зрения героини. Такое построение сюжета можно показать ученикам с помощью графической схемы. Оно подчеркивает, что не только герой, но и его возлюбленная может быть сопоставлена с сосной — одинокой и страдающей от невозможности контакта с человеческой личностью.

Сопоставление с «На севере диком...» может быть проведено и более подробно.

Стихотворение «Сон» делится на две части. В первую входят две строфы до слов «Но спал я мертвым сном...», вторая начинается со слов «И снился мне...». Сопоставим эти части соответственно с частями стихотворения «На севере диком...». Первые части обонх стихотворений пейзажны. Пейзажи, нарисованные в них, на первый взгляд кажутся противоположными. В одном стихотворении действие происходит «на севере диком», в царстве мороза и снега, в другом — на юге: «в полдневный жар в долине Дагестана». Однако противопоставление юга и севера здесь не так важно, как общая черта обоих пейзажей: природа выступает здесь как враждебная герою, убивающая его, сила. Сосна замерзает, ее убивает холод; раненый герой стихотворения «Сон» погибает от зноя (обратим внимание, что и в том и в другом стихотворении появляются горы, голая вершина: «утес горячий» в одном стихотворении, «уступы скал» и «желтые вершины» в другом). Нагромождение камней, голых и не прикрытых растительностью, создает у Лермонтова всегда тягостный, «злой» пейзаж. Если мы вспомним, что в стихотворении «Пленный рыцарь» камень ассоциируется с тюрьмой, нас не удивит, что и в «Сне» каменная стена, как тюрьма, окружает героя:

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом...

Вторая часть стихотворений начинается откровенной параллелью:

И снится ей... («На севере диком...»)
И снился мне... («Сон»)

Следует обратить внимание не только на параллелизм смысла, но и на одинаковые синтаксические и интонационные обороты — начало периода с союзом «и». Если в первой части стихотворений северный пейзаж и скалы Дагестана выступают как своего рода синонимы, то во второй в такой же роли оказываются «край, где солнца восход», и «вечерний пир в родимой стороне». Взгляд сосны направлен с севера в «край, где солнца восход», а в стихотворении «Сон» мечта героя летит в противоположном направлении. Героиня («одна»), которая сидит задумчиво «меж юных жен, увенчанных цветами», как бы повторяет образ пальмы. Теперь обратим внимание на строки:

И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена...

Сон в употреблении Лермонтова по аналогии с французским «gêve» может означать не только усыпление (сон в прямом смысле), но и мечту. Таким образом, слово «сон» в стихотворении имеет следующие значения: 1) усыпление, 2) смерть, 3) мечта. Эти значения раскрывают смысл заглавия постепенно, и поэтому при чтении стихотворения учителю надо будет несколько раз обращаться к заглавию, показывая, как меняется его смысловое содержание. Так, слова «Но спал я мертвым сном...» в общеязыковом употреблении могут означать просто крепкий сон; выражение «он спит мертвым сном» само по себе в разговорном языке образа смерти не вызывает. Но в сочетании с выражениями «с свинцом в груди», «по капле кровь точилась» этот фразеологизм раскрывает свое второе значение и начинает говорить о смерти. В этом контексте «И снилось мне...» становится обозначением предсмертного бреда. Ср.: предсмертный бред Мцыри — «Песню рыбки»; стихотворение «Умиравший гладиатор». Сон героини («И снилось ей...») имеет уже другое значение — это видение, которое уносит ее в далекий край. Стихотворение Лермонтова «Сон», как и «На севере диком...», посвящено романтической теме трагического одиночества.

Обобщающая работа. <...> Перед переходом к итоговому в программе произведению Лермонтова необходимо сделать обобщающую работу, которая подготовит учеников к пониманию того нового, что будет содержаться в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...».

Все изученные стихотворения Лермонтова создают образ «лермонтовского героя», который обладает чертами устойчивого единства. Несмотря на то что каждое стихотворение отличается от другого тематически, интонационно и сюжетно, все они, с разных сторон, характеризуют одну и ту же человеческую личность — героя романтической поэзии Лермонтова. Перед учениками необходимо поставить вопрос: какие общие черты видят они во всех героях этих произведений? Учащихся следует подвести к пониманию сущности темы одиночества, а также причин ее появления в поэзии Лермонтова... Надо попросить учеников выделить наиболее часто встречающиеся и самые запомнившиеся им слова и образы из изученных стихотворений. Прделав такую работу в классе и выбрав из всех стихотворений наиболее характерные слова и выражения, следует закрепить эту работу домашним заданием на тему: «Характерные черты героя лирики Лермонтова».

«ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...»

Это последнее стихотворение, написанное Лермонтовым. Его изучение следует построить таким образом, чтобы, во-первых, подчеркнуть в нем все черты лермонтовской лирики, знакомые нам по предшествующему материалу, и, во-вторых, обособить то новое, что появляется в этом стихотворении и позволяет считать его следующим — последним — этапом лермонтовской лирики. С первой точки зрения, мы будем выделять знакомые нам роман-

тические черты: одиночество, тоску поэта, его жажду найти собеседника, обрести «родную душу». Со второй точки зрения, мы должны будем выявить примиренные интонации стиха, его устремленность к положительным идеалам.

Стихотворение носит синтетический характер, как бы соединяя все мотивы лермонтовской поэзии. Именно поэтому оно избрано как итоговое и для раздела «М. Ю. Лермонтов», и для всего поэтического отдела.

Лермонтов разделил стихотворение на строфы, и анализ его удобнее всего строить именно по этим сегментам.

Первая строфа. Стихотворение начинается со знакомых для нас, типично лермонтовских, мотивов. В первой строке появляется носитель лирического голоса — «я» и, к чему мы уже готовы, говорится о его одиночестве. Числительное «один» всегда играет в поэзии Лермонтова значительную роль. Например, еще в 1830 г. Лермонтов написал стихотворение «Одиночество».

Как страшно жизни сей оковы
 Нам в одиночестве влачить.
 Делить веселье — все готовы —
 Никто не хочет грусть делить.
 Один я здесь, как царь воздушный...

Пальма — «одна и грустна». Поэт в стихотворении «На смерть поэта» — «один, как прежде». Наполеон:

Один, — он был везде, холодный, неизменный...
 ...Забывтый, он угас *один* —
 Один, замучен мщением бесплодным...

(«Последнее повосьелье», 1841; курсив мой. — Ю. Л.)

Герой стихотворения также *один* выходит на дорогу.

Однако в первой же строке стихотворения мы сталкиваемся с новым мотивом. Лермонтовский одинокий герой был знаком нам как узник (вспомним «Пленного рыцаря»). Он был заключен в тесном и темном месте, а огромный и свободный мир природы находился высоко над ним и был недосыгаем. Образ тюрьмы постоянно сопровождает романтического героя Лермонтова. Он отгорожен стенами от мира:

...одинок я, нет отрады,
 Стены голые кругом...

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» уже первое слово — глагол в активном залоге — выводит героя из привычного нам окружения. Лирический повествователь стихотворения находится в открытом, распахнутом мире. Перед ним устремленная вдаль бесконечная *дорога*, над ним — открытое *небо*. Герой Лермонтова в этом стихотворении — не узник, мечтающий о победе, а человек, погруженный в открытую и свободную стихию природы. В первой строфе герой упоминается только в первом стихе, а последующие три посвящены миру природы. Этот мир наделен чертами,

совершенно необычными для романтической поэзии. В ранней лирике поэта герой находился в условиях изоляции. (Например, в стихотворении «На жизнь надеяться страшась...»: «Ужель при сшибке камней звук / Проникнет в середину их».) Для ранней лирики характерны признаки оборванных коммуникаций, невозможности общения. Герой не может найти слушающего; он живет в обстановке глухоты и немoty. Вместо любви его окружает измена, вместо понимания — непонимание.

Если ранняя романтическая лирика погружала героя в мир разобщенности, то в анализируемом стихотворении (а это характерно для ряда произведений последних двух лет) мир, в котором находится герой, — это мир, полный коммуникаций. Он пронизан связями, он говорит, слышит, любит. В стихотворении «Небо и звезды» поэт вопрошал звезды, но они молчали. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» мир характеризуется единением; небо соединено с землей — поэт выходит на дорогу, но лежащий перед ним бесконечный путь освещен и залит лунным светом. Луна принадлежит верхнему миру, миру неба, дорога — нижнему миру, миру земли. Лунный свет на дороге соединяет эти две противоположности. Не случайно и упоминание тумана: он заполняет пространство между землей и небом и выполняет роль посредника (между темницей и птицей в «Пленном рыцаре», поэтом и звездами в «Небо и звезды» нет никакого средоточия: они стоят по двум краям бездны). Но не только лунный свет соединяет небо и землю. В этом стихотворении небо не молчит, оно «говорит», а земля ему «внемлет». Очень важно, что пространство земли названо словом «пустыня». Реальный пейзаж стихотворения ведет нас на Кавказ, и поэтому здесь не следует представлять песчаную пустыню — плоскую равнину, покрытую песком. Пустыня здесь имеет два семантических признака: во-первых, это пространство, противостоящее городу, людскому поселению и всему миру созданного человеком общественного зла; во-вторых, это слово несет в себе семантику открытого, большого, распаханного пространства. Про небольшой участок земли, отгороженный забором, сказать «пустыня» нельзя. Пустыня для Лермонтова имеет признак бескрайности. Так, одновременно с «Выхожу один я на дорогу...» поэт написал стихотворение «Пророк», герой которого покинул город — место лжи и злобы — и бежал в пустыню.

Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу...

И именно в пустыне лермонтовский пророк находит то, чего он был лишен в городе, — общение. Его не слушали люди в городе — в пустыне его слушают звезды:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» герой тоже оказывается в пустыне. Если слово «дорога» включает в себя значение бесконечной длины, то пустыня — необъятная ширь. Герой один в огромном мире, открытом со всех сторон, и мир этот «говорит» и «внемлет». Очень существенно, что эти глаголы, которые связываются у нас с представлением о звуковой речи, характеризуют у Лермонтова мир, наполненный тишиной. «Ночь тиха», звезды разговаривают друг с другом без слов, и земля внемлет этой безмолвной речи. Следовательно, мир, окружающий поэта, не только умеет говорить и слушать. Он слышит неслышное, видит незримое, он наделен способностями тонкого, чувственного взаимопонимания.

Вторая строфа посвящена отношениям, возникающим между поэтом и окружающей землей. Об окружающем мире сказано, что он прекрасен: «В небесах торжественно и чудно». Слово «чудно» означает положительную оценку (хорошо, прекрасно) и вместе с тем несет семантику *чуда*: на небе совершается некое торжественное чудо. Поэт оказывается свидетелем какой-то скрытой от людей тайны природы, момента некоего торжественного и таинственного свершения, которого другим людям не видно. В этой связи слово «один» приобретает новый смысловой оттенок. Традиционно оно указывало на одиночество, здесь оно получает оттенок избранничества; поэт оказался единственным, допущенным в святилище природы. Другие люди спят и не видят открывшегося ему таинства. Строка «Спит земля в сияньи голубом» обобщает мотив слияния земли и неба (лунного света). Однако здесь особенно примечательно слово «спит».

В изученных нами стихотворениях мы неоднократно сталкивались с мотивом сна. Сон выступал там как синоним смерти («Но спал я мертвым сном»). И сон сосны, и сон умирающего в долине Дагестана героя — это состояние ухода из жизни, перехода в мир смерти. Поэтому сон имеет признаки застывания, оцепенения, ухода из человека всего, что составляло жизнь («По капле кровь точилась моя»). В данном случае впервые в наших текстах сон не противостоит жизни, а означает спокойную ее полноту. Земля, озаренная лунным светом и внемлющая голосу неба, жива, и сон ее — «полный гордого доверия покой», как скажет Лермонтов по другому поводу в стихотворении «Родина». Лермонтовский романтический герой в своем одиночестве был одержим жадной деятельностью. Собственная неполнота заставляла его искать цели вне себя. Вспомним в этой связи слова Пушкина о «современном человеке»:

С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.
(«Евгений Онегин», 7, XXII)

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» земля и весь мир, в который входит поэт, — это мир полноты. Он не ищет ничего вне себя и поэтому погружен в гордое спокойствие. Такое значение слова «сон» резко отличается от его семантики в изученных нами текстах.

Но полноте и спокойствию природы во втором и третьем стихах противопоставлено состояние поэта. Ему «больно» и «трудно», он глубоко неудовлетворен, он сомневается в будущем («Жду ль чего?») и с горечью вспоминает о прошлом («Жалею ли о чем?»). На этом стоит задержать внимание. Мир природы, данный глаголами настоящего времени, по сути дела — вневременной. Для него нет ни прошлого, ни будущего — для него существует только вечность. Мир поэтического «я» погружен в движение времени, и переживания настоящего момента (торжественной ночи на склоне кавказских гор) невозможно для него без памяти о прошлом и мечты о будущем. Не случайно в огромном природном мире, в который погружен герой стихотворения, он наиболее тесно связан с образом дороги. Дорога же влечет за собой понятие движения, направления этого движения — предыдущего и последующего, то есть времени. Во всем пейзаже только она вызывает ассоциацию с временными понятиями.

Третья строфа полностью посвящена поэтическому «я». Она говорит о желании поэта вырваться из мира изоляции и приобщиться к миру природы. Это желание характерно выражается в отказе от времени, в стремлении вырваться из временного мира. «Уж не жду от жизни ничего я» — отказ от будущего, «И не жаль мне прошлого ничуть» — отказ от прошлого. Вместо них поэт хотел бы влиться в вечный мир природы и приобщиться к ее полному силе сну. Но именно это заставляет лирического героя раскрыть то, что он вкладывает в понятие «сон» и «покой». Уместно отметить, что в эту важную минуту Лермонтов сближается с Пушкиным. Строка «Я ищущу свободы и покоя» напоминает пушкинскую строку из стихотворения «Пора, мой друг, пора!»:

На свете счастья нет, но есть покой и воля¹.

Пушкин дал и противоположное решение этого вопроса в «Письме Онегина к Татьяне»:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью...

Но, так или иначе, само сочетание покоя и свободы — идея Пушкина. Для Лермонтова в предшествующем его творчестве она была совершенно чужда, потому что лермонтовская свобода выявлялась в бунте, борьбе и деятельности и по самой своей природе была противоположна покою. И в «На севере диком...», и в стихотворении «Сон» утрата жизни — вместе с тем и потеря свободы, застывание, неподвижность и смерть. Герой анализируемого стихотворения ищет той высшей свободы, которая не противоречит законам природы, не требует постоянного бунта, а, напротив, подразумевает полноту индивидуальной жизни, гармонически согласной с мировой жизнью. Строфы

¹ Этого стихотворения Лермонтов не мог знать — оно было опубликовано лишь в 1886 г. Тем знаменательнее возникшая переключка позднего Лермонтова со зрелым Пушкиным.

четвертая и пятая и раскрывают подробно этот, новый для лермонтовского героя, идеал. Сон, о котором он мечтает, это не «холодный сон могилы», а полнота жизненных сил.

Последняя (пятая) строфа соединяет надежду на любовь («про любовь мне сладкий голос пел»), то есть достижение личного счастья, и слияние с образами мифологической и космической жизни. Дуб, у корней которого поэт хотел бы погрузиться в свой полный жизни сон, — это космический образ мирового дерева, соединяющего небо и землю, известный многим мифологическим системам. Таким образом, полнота жизни, в которую хотел бы погрузиться поэт, — это приобщение к природе в ее таинственном величии, удовлетворение жажды любви — выход из одиночества и погружение в мир древних преданий и мифов. Этот идеал соединяет пейзажную и любовную лирику с темой народа и родины, остро звучащей в последних стихотворениях Лермонтова. На пушкинский вопрос Лермонтов дал своеобразный ответ. Пушкин и его герой Евгений Онегин, по-разному решая этот вопрос, стояли перед альтернативой: счастье или покой и воля. Лермонтовский герой решал ее синтетически: покой, воля и счастье. Вот та полнота жизни, которая выводила лирического героя лермонтовского стихотворения из устойчивого для всей лирики поэта одиночества.

После анализа текста и знакомства со статьей «О стихотворении „Выхожу один я на дорогу...“» следует провести с учениками итоговую беседу, опираясь на материалы изученных стихотворений и привлекая знакомые ученикам по курсу истории литературы данные *об эволюции* лермонтовской лирики. Такое заключение темы «Лермонтов» может идти по одному из трех направлений, которые, в свою очередь, могут стать затем темами домашних сочинений:

«Страдания и надежды героя лирики Лермонтова»

«Лермонтовский герой перед лицом людей и природы»

«Герой лирики Лермонтова и Пушкина: сравнение».

В порядке подготовки к этой работе ученики должны будут выбрать из пройденного материала основные опорные, идейно и художественно значимые, слова и образы. Такая работа одновременно явится повторением и закреплением приобретенных лексических знаний. После этого ученики, на основании отобранных слов, строят характеристику по плану, составленному ими в классе под руководством учителя, а после этого выполняют домашнее задание.

Указатель имен

- Абуррахман III 317
Аввакум Петрович 266
Август (Гай Юлий Цезарь Октавиан) 597
Августин Блаженный 267, 272
Авраамий, старец 768
Агриппа Неггесгеймский 268, 269, 272
Аддисон Дж. 282
Ади Э. 45
Азадовский М. К. 430, 614, 615
Аксаков И. С. 563, 565, 579, 614
Аксаков К. С. 615
Аксакова (Тютчева) А. Ф. 189, 572
Александр I 286, 287, 296, 299, 318, 377, 399, 457—460, 494, 495, 504, 508, 490, 763
Александр Борджиа 268
Александр М. П. 600
Алексеев П. 174, 756, 798
Алексеев-Попов В. С. 294
Альберт Великий 268
Альтман Н. И. 221
Альтшуллер М. Г. 748—750
Анастасевич В. Г. 370, 392, 418, 755
о. Анастасий (Братановский А. С.) 763
Анахарсис см. Клоц Ж.-Б.
Андронников И. Л. 456
Анна Иоанновна, императрица 400
Анненков П. В. 489
Анненский И. Ф. 113—115
Анупадака (?) 686
Апресян Ю. Д. 33
Апулей 110
Апухтин А. Н. 113
Аракчеев А. А. 461, 465, 495, 526, 527
Арбенина А. Н. 432
Арзуманова М. А. 281
Ариосто Л. 468, 484
Аристид 381
Аристотель 815
Арсеньев Д. 281
Артемьев 432
Архенгольц И. В. 382
Ассеев Н. Н. 55, 600
Аустерлитс Р. 94, 95
Ахманова О. С. 24
Ахматова А. А. 97, 135, 198, 211, 221, 491, 492, 509, 660, 731, 735
Багрицкий Э. Г. 78
Багряна Е. 42
Багрянский М. И. 308
Базанов В. Г. 460
Байрон Дж. Г. 113, 144, 147, 339, 367, 406, 407, 452, 584
Бакос М. 30
Бакунин М. А. 673

- Балугьянский М. А. 459
 Бальзак О. 538, 539
 Барант Э. 540
 Баратынский Е. А. 101—103, 255, 264, 341, 359, 361, 511, 512, 516—520, 535, 538, 590, 600, 610, 646, 647, 696, 702
 Барков И. С. 276, 760
 Барсков Я. Л. 301, 308
 Барсуков Н. П. 420
 Бартелеми Ж.-Ж. 145, 298
 Баскин Ю. Я. 294
 Батеньков Г. С. 527
 Батте Ш. 330
 Батюшков К. Н. 9, 12, 36, 111, 134, 136—142, 303, 322, 325, 330, 333, 335, 336, 362, 366, 367, 391, 392, 413, 422, 428, 432, 436, 445, 455, 465, 469—471, 474, 484, 489, 490, 757, 758
 Бахтин И. И. 370
 Бахтин М. М. 30, 112, 177, 567
 Башляр Г. 566
 Беда Досточтимый 272
 Бекетова М. А. 662, 670
 Белинский В. Г. 40, 41, 204, 258, 263, 393, 410, 412, 413, 415, 420, 425, 429, 453, 464, 505, 507, 532, 538, 610, 653, 679, 757, 765, 779
 Белый А. 30, 44, 55, 56, 57, 78, 109, 565, 594, 599, 662, 677, 681—687, 716
 Бельевр 482
 Бельчиков Н. Ф. 529
 Беляев В. Ф. 24
 Бенедиктов В. Г. 127
 Бенелли С. 667
 Бенитцкий А. П. 362, 521, 522
 Бентам И. 298
 Беньян Дж. 353
 Беркли Дж. 378
 Берков П. Н. 68, 283, 309, 392, 421, 760, 764, 770—772
 Берковский Н. Я. 182, 565, 577, 594
 Берлиоз Г. 14
 Бернар Ш. 538
 Бестужев Н. А. 758, 759
 Бестужев-Марлинский А. А. 40, 146, 174, 410, 428, 527, 532, 695
 Бестужевы 759
 Бизе Ж. 646, 648, 668
 Биншток Л. М. 565
 Бион 301
 Бирон Э.-И. 397
 Благой Д. 282, 600, 622, 633, 634, 644, 756
 Блер 557
 Блинова Е. М. 521
 Блок А. А. 20, 62, 67, 80, 103, 105, 135, 202, 211, 221, 227, 516, 518—520, 565, 599, 600, 609, 622—653, 658—677, 720, 758, 759, 773
 Блок Л. Д. 636
 Блудов Д. Н. 335, 339, 474
 Бобров С. П. 56, 98
 Бобров С. С. 259, 303, 334, 357, 359—361, 421, 469, 477, 478, 485, 744, 753
 Богатырев П. Г. 51, 663, 665
 Богданович И. Ф. 110, 111, 352, 764, 765, 772
 Богословский М. М. 255
 Боден Ж. 269
 Бодмер И.-Я. 282
 Бойль Р. 686
 Бок Т. Е. фон 490
 Бонди С. М. 44, 599, 691
 Боннет (Бонне) Ш. 290
 Борецкая М. (Марфа Посадница) 319
 Борн И. М. 396
 Боссюэ Ж.-Б. 333, 441, 460
 Бошняк А. К. 460
 Бриксман М. А. 392
 Бродский И. А. 731—746
 Бруно Дж. 269
 Брусилов Н. П. 419
 Брут Марк Юний 381
 Брюс Я. В. 410
 Брюсов В. Я. 30, 44, 56, 565, 659, 677
 Буало Ж. 482
 Буало-Депрео Н. 28, 269, 331—333, 343, 368, 435, 444, 478
 Булахов П. П. 183
 Булгаков М. А. 273, 729
 Булгаковы 757
 Булгарин Ф. В. 344, 430, 449, 450, 453, 461—463, 467, 531
 Бунин И. А. 118, 655, 660

- Бунина А. П. 478
Буринский З. А. 370, 392, 412, 417, 419, 482
Буслаев Ф. И. 653
Бутервек Ф. 350
Бухштаб Б. Я. 54, 57, 565
Бэкон Ф. 269
Бюффон Ж. Л. Л. 538
- Вагнер Р. 14
Вальдман Ф. 574
Ван дер Ваальс Я. Д. 686
Варакин И. И. 329, 370, 392, 755
Варлаам 274
Варрон 15
Васильев П. Н. 98
Вахек Й. 24
Вацуро В. Э. 473, 477, 483, 530
Введенский А. И. 99
Вебер К. М. 509
Вейдемейер Т. В. 454
Вейлинк К. 741, 742
Векрлин В. Л. 281
Веласкес Д. 269
Вельфлин Г. 15
Венцлова Т. 737, 746
Вергилий 301, 368, 411, 423, 437, 447, 472, 477, 479, 483, 484
Верещагина А. М. 537
Вержбицкая А. 44
Верлен П. 520
Верн Ж. 736, 737
Веселовский А. Н. 15, 51, 89, 94, 107, 382, 485, 665, 666
Веспуччи А. 420
Ветшева Н. Ж. 471
Видок Э.-Ф. 463
Вигель Ф. Ф. 475
Виланд Х. М. 282, 290, 468, 484, 772
Винкельман И. И. 145
Виноградов В. В. 30, 330, 331, 755
Винокур Г. О. 30, 106, 332
Вир И. 269
Висковатов А. В. 432
Висковатов С. И. 341
Витте С. Ю. 636
Владимир Мономах 755
- Воейков А. Ф. 331, 335, 339—348, 366, 370, 375—378, 395—397, 430—432, 437, 439, 447, 450, 454—469, 471—482, 484—486
Вологдин И. 356
Волохова Н. Н. 635
Волошинов В. Н. 112, 143, 344
Вольней К.-Ф. 137, 292, 296, 298
Вольтер 110, 270, 274, 277, 279, 282, 290, 319, 328, 330, 343, 402, 437, 446, 483, 484, 761
Вольцоген В. 310
Воронцов А. Р. 283
Воронцов М. С. 495
Ворончак И. 44
Востоков А. Х. 328, 352, 361, 362, 391, 396, 419—421, 424, 429, 528
Вронченко М. П. 544
Врубель М. А. 658
Всеволожский Н. В. 146
Вяземский А. И. 288, 289
Вяземский П. А. 80, 98, 108, 128, 129, 290, 302, 303, 327, 330—332, 335, 340, 347, 350, 351, 367, 394, 408, 428, 430, 432, 456, 458, 461, 463, 466, 467, 469, 474, 476, 481, 486, 488, 489, 492, 505—510, 535, 556, 578, 580, 702, 757, 758
- Габбе П. А. 364, 367
Гаевский В. П. 601
Галинсковский Я. И. 327, 369, 471
Галич А. И. 336
Галлер А. 441
Гаспаров Б. М. 658, 664, 667
Гаспаров М. Л. 45, 56, 702
Гастфрейнд Н. А. 282
Гафиз 163
Гегель Г. В. Ф. 231, 676, 681, 767
Гейне Г. 62, 89, 164, 506, 567, 719—722, 726, 819
Гейченко С. С. 808
Геллерт Х. Ф. 290, 441
Гельвеций К. А. 147, 329, 356, 362, 401, 600, 602, 604, 753
Генрих VII 596, 598
Георгиевский А. И. 568
Гердер И. Г. 290
Герман А. В. 600

- Герман Ф. И. 438, 439
 Герцен А. И. 204, 258, 260, 295, 358, 391, 392, 504, 759
 Гершензон М. О. 15
 Гершкович З. И. 764
 Герштейн Э. Г. 530
 Гесиод 249
 Геснер С. 301, 353
 Гессен С. Я. 599
 Гете И.-В. 319, 395, 396, 400, 401, 492, 576, 586, 591, 679, 729, 730, 752
 Гиллельсон М. И. 466
 Гинзбург Л. Я. 143, 332, 563, 565, 594
 Гиппиус Вас. В. 30, 196, 206, 565
 Гиро П. 54
 Гиришман М. М. 549, 551
 Гиппар Ж.-Ф. 343
 Глазунов И. П. 334
 Глассе А. 537
 Глинка Г. А. 329
 Глинка С. Н. 327, 382, 383, 412, 433, 439, 443, 456, 465, 482
 Глинка Ф. Н. 12, 135, 142—144, 146, 150, 151, 154, 462, 503, 763, 793
 Гнедич Н. И. 145, 302, 321, 327, 328, 330, 335, 352, 361, 362, 372, 391, 417, 419—421, 423, 425, 429, 455, 471, 472, 482, 528
 Гоголь Н. В. 22, 40, 132, 258, 260, 264, 265, 316, 322, 467, 492, 507, 508, 534, 541, 542, 580—582, 584, 599, 611, 615, 617, 637, 647, 652, 655, 664, 677, 696, 723, 736, 775, 784
 Годо А. 482
 Гойя Ф. 793—795
 Голенищев-Кутузов П. И. 436, 433, 435, 439, 445, 448, 454, 465
 Голикова Н. Б. 274
 Голицын А. Н. 456—460, 462, 763
 Голицына В. 599
 Головин П. Г. 752
 Головин В. М. 445, 462
 Гольбах П.-А. 403
 Гомер 145, 265, 301, 321, 325, 422, 425, 471, 564
 Гончаров В. 668
 Гончаров И. А. 21
 Гончаров С. Н. 789
 Гончарова Н. С. 664
 Гораций 231, 256, 282—284, 301, 333, 418, 421, 606, 752, 769
 Горева А. В. 510
 Городецкий С. М. 227
 Горчаков А. М. 458
 Горчаков Д. П. 362
 Горький М. 44, 537, 609, 611, 617—622, 628, 629, 632, 664, 765
 Госнер (Госенер) И. 459
 Гостомысл 207
 Гофман М. Л. 332
 Гофман Э. Т. А. 723
 Грабак Й. 30, 42, 44
 Грамматин Н. Ф. 328, 370
 Грачевский М. Ф. 671, 672, 674
 Грей Т. 348
 Грехнев В. А. 565
 Греч Н. И. 344, 394, 430, 445, 448—450, 460—463, 465, 475
 Грибовский М. К. 460
 Грибоедов А. С. 286, 328, 335, 337, 500, 509, 763
 Григорий IX 267
 Григорьев А. А. 260, 565, 599, 600, 614, 616, 617, 622, 633, 638, 642—644, 647, 648
 Григорьева А. Д. 553, 563
 Гронский Н. П. 222
 Гроссман Л. П. 599
 Грот Я. К. 574
 Гроций Г. 762, 768
 Грузинцев А. Н. 436, 446, 450, 451
 Гудар А. 298
 Гуковский Г. А. 30, 126, 148, 200, 261, 332, 341, 554, 565, 750—754, 770
 Гумилев Н. С. 732
 Гюго В. 40, 126, 515, 546, 547
 Давид Ж. Л. 503
 Давыдов В. Л. 247, 367
 Давыдов Д. В. 38, 302, 335, 339, 362
 Даламбер Ж. 290
 Даниил Заточник 39, 68
 Данте Алигьери 50, 51, 155, 162, 267, 464, 595—598, 669, 698

- Дантес Геккерн Ж. К. 451, 463, 544, 677
Дарский Д. С. 565
Дашков Д. В. 334, 337, 339, 432, 455, 474
Декарт Р. 269, 270, 274, 392, 422, 770
Делиль Ж. 282, 342, 343, 437, 447, 468, 471, 472, 474, 475, 477, 479, 481—483, 486
Дельвиг А. А. 145, 164, 258, 410, 419, 463, 521, 752
Дельвиг А. И. 488
Дельви́ги 491
Делюмо Ж. 267, 268, 270
Демьянова Т. Д. 614
Денисьева Е. А. 178, 183, 189, 557, 563, 568
Державин Г. Р. 64, 108, 232, 257, 284, 301—304, 306, 308, 325, 327, 330, 335, 352, 359—361, 363, 385, 398, 399, 409, 473, 474, 482, 484, 514, 566, 590, 606, 608, 609, 748—753, 762, 764
Дефо Д. 353
Дженнер Э. 441
Дидро Д. 290, 308, 437, 483, 515
Диккенс Ч. 539
Дикман М. И. 599
Дионисий Ареопагит 267
Дионкур 477
Дмитриев И. И. 286, 288, 293, 295, 296, 302, 303, 310, 311, 313, 315, 317, 331, 335, 338, 339, 357, 362, 379, 473—475, 477, 479—486, 609, 757
Дмитриев М. А. 396, 420
Дмитриев-Мамонов М. А. 14, 361, 364, 367, 487—493
Добролюбов Н. А. 202, 203, 565, 628, 629, 719
Долгорукая Н. 15
Долгоруков И. М. 304, 339, 340
Дора К.-Ж. 343
Достоевский Ф. М. 59, 112, 274, 492, 513, 515, 539, 600, 628, 636, 637, 659, 660, 662—664, 677
Дранков А. 668
Дрекслер 441
Дрозда М. 712, 727
Дудин М. А. 98
Дюмон А. 294
Еврипид 301
Елизавета Петровна, императрица 400, 762
Екатерина II 293, 296, 297, 308, 310, 311, 317, 328, 352, 357, 400, 484, 762, 771
Епифаний Премудрый 68, 69
Ермакова-Битнер Г. В. 432, 460
Ермолай-Еразм 768
Ермолова М. Н. 655
Есинов, знакомый А. С. Кайсарова 384
Ефремов П. А. 765
Жак Л. 599
Жанлис С.-Ф. 343
Желтухин П. Ф. 459
Жданов А. А. 678
Живов В. М. 266, 759—761, 763, 764
Жильбер Н. Ж. Л. 348
Жирмунский В. М. 30, 44, 56, 67, 268, 332, 674
Жихарев С. П. 335, 336, 394, 425—427, 476, 477, 763
Жовтис А. 78
Жолковский А. К. 679
Жуковский В. А. 15, 36, 78, 89, 107, 111, 112, 143, 186, 196, 205, 264, 265, 299, 302, 303, 313, 322, 325, 327, 330—337, 339, 341, 342, 346—351, 369, 374, 375, 379—382, 386, 387, 395, 398—400, 402, 410, 415, 425—427, 430, 438, 445, 448, 452, 458, 463, 465, 467—471, 475, 478, 479, 481, 482, 484, 485, 516, 517, 547, 554, 564, 572, 573, 578, 581, 582, 599, 647, 696, 757, 778, 779, 781—783, 784, 805
Журавлева А. И. 594
Заболоцкий И. А. 9, 135, 239—252
Завалишин Д. И. 15, 501—504
Зайонц Л. О. 469
Занд К.-Л. 327
Зарецкий А. 222
Зарецкий В. А. 128
Зоргенфрей В. А. 89
Зоркая Н. 658, 662
Зубов В. П. 69

- Зунделович Я. О. 565
- Ибн Халдун 106
- Иван IV Грозный 762
- Иванов А. А. 258, 260, 539
- Иванов Вяч. Вс. 45, 61, 81, 222, 689
- Иванов Вяч. И. 227, 664, 682, 683, 686
- Иванов Е. П. 656, 662
- Иванов Ф. 274
- Иванов Ф. Ф. 326, 362, 370, 418
- Иванов-Разумник Р. В. 462
- Иванчин-Писарев Н. Д. 340
- о. Игнатий (Брянчанинов Д. А.) 763
- Игнатович И. 392
- Игорь, кн. 436
- Измайлов А. Е. 446, 448, 504, 757
- Измайлов В. В. 757
- Иллический А. Д. 282
- Ильин В. Н. 719
- Ильф И. 656
- Инститорис Г. 268, 272, 276
- о. Иринея (Клементьевский И. А.) 763
- Исаковский М. В. 79
- Исаченко А. В. 554, 555, 677
- Искрицкий Д. А. 462, 463
- Истрин В. М. 373, 374, 376, 380, 385, 387, 395
- Исупов К. Г. 565, 570, 577
- Кавелин Д. А. 442, 457, 458, 460
- Каверин П. Н. 438
- Кайсаров А. С. 14, 329, 347, 374, 375, 379, 380, 382—387, 395, 398, 400, 401, 408—411, 414, 475
- Кайсаров М. С. 375, 376, 378, 380
- Кайсаров П. С. 454
- Калас Ж. 760
- Каллаш В. В. 666
- Каменев Г. П. 348
- Канизиус 270
- Кант И. 288, 289, 290, 309, 329, 441, 681
- Кантемир А. Д. 334, 653, 764, 765, 767—770
- Капнист В. В. 302, 757
- Капцевич П. М. 461
- Каразин В. Н. 446, 460, 462
- Карамзин Н. М. 38, 40, 75, 78, 111, 205, 285—323, 325, 329—343, 346, 348, 350, 352, 353, 355, 356, 361, 362, 364, 365, 368, 378—381, 385, 386, 392, 394, 398—400, 409, 420, 425—427, 435, 438, 440, 445, 456, 458, 465, 470, 471, 473, 478—486, 505, 507, 508, 512, 532, 574, 757, 772
- Карамзины 491
- Каратыгин П. П. 463
- Карлгоф В. И. 453
- Карпцов Б. 269, 270
- Касаткина В. Н. 565
- Каспарович 759
- Кассин Е. 808
- Катенин П. А. 127, 335, 337, 486
- Катон Марк Порций 392
- Каченовский М. Т. 432, 434, 443, 455, 456
- Кашин Д. Н. 329, 412—414
- Квятковский А. П. 44, 54, 56, 810
- Киплинг Р. 811
- Кипренский О. А. 162
- Киреевский П. В. 614
- Кирилл Туровской 39
- Киселева Л. Н. 482
- Клейнмихель П. А. 461, 495
- Клейст Г. 282
- Клейст Э. Х. 280—282, 474, 478, 482
- Клибанов А. И. 661
- Клингер Ф. М. 273
- Клопшток Ф.-Г. 290, 300, 301, 336, 337, 353, 421, 751
- Клоц Ж.-Б. (Анахарсис) 298
- Ключарев Ф. П. 353
- Ключевский В. О. 15
- Княжнин В. Н. 633
- Княжнин Я. Б. 383
- Кодр 381
- Кодрянская Н. В. 655
- Козлов И. И. 420, 451, 463
- Козловской Н. 668
- Кок П. Ш. де 364
- Кокошкин Ф. Ф. 433
- Колардо Ш.-П. 343
- Колесников В. П. 439
- Колмогоров А. Н. 45, 56, 698

- Колосов Е. Е. 671
 Колумб Х. 392, 420, 483
 Кольцов А. В. 359, 418, 429
 Кольчев Е. А. 366
 Комаровский Е. Ф. 461
 Кондильяк Э. Б. 290, 308
 Кондратов А. Н. 45
 Кононов А. 557
 Констан Б. 198, 535
 Константин Павлович, вел. кн. 367
 Коперник Н. 768
 Копчиньская З. 44
 Корнель П. 503
 Коровин Г. М. 271
 Королев И. А. 565
 Короленко В. Г. 259
 Костров Е. И. 472
 Котляревский Н. А. 113
 Коцебу А.-Ф. 328, 383
 Кочубей В. П. 460
 Краевский А. А. 531
 Красовский А. И. 447
 Кребильон-старший П. Ж. 341
 Кречетов В. И. 376
 Крук И. 599
 Крупская Н. К. 392
 Кручных А. Е. 74
 Крылов А. Г. 749
 Крылов И. А. 302, 325, 327, 352, 362,
 390, 391, 429, 482, 778, 779, 784, 805,
 810
 Кузнецова Г. Н. 660
 Кузовкина Т. Д. 510
 Кузьмина-Караваева Е. Ю. 670, 675
 Кукулевич А. М. 145, 423
 Кулешов Л. В. 250
 Кульман К. 274
 Куницын А. П. 391, 459
 Кутузов А. М. 286, 287, 296, 300, 301,
 308, 353, 358, 378
 Кутузов М. И. 369, 408
 Кювье Ж. 360
 Кюри П. и М. 686
 Кюхельбекер В. К. 92, 282, 327, 336,
 349, 361, 370, 386, 406, 428, 456,
 462, 494, 497—502, 504, 514, 752, 753,
 763
 Ла Барр 761
 Лаваль А. Г. 452
 Лагарп Ж.-Ф. 330, 332
 Лазарев-Стенищев 498
 Ламартин А.-М.-Л. 528
 Лапшина Н. В. 758
 Ларионов М. Ф. 664
 Лафарг П. 12
 Лафатер И. К. 290, 353, 505, 574
 Лафонтен Ж. 434, 368, 435, 444, 772
 Ле Гофф Ж. 267
 Левин Ю. Д. 599
 Леви-Стросс К. 26
 Левшин В. А. 111
 Левый Й. 44
 Легуве Г. М. Ж. Б. 482
 Лейбниц Г. В. 269, 274
 Лекомцева М. И. 34
 Ленин В. И. 294, 358, 390, 391, 766, 768
 Леонид I 381
 Лермонтов М. Ю. 66, 80, 83—88, 106,
 113, 135, 163—172, 183—189, 196, 198,
 258, 359, 473, 483, 513, 527, 530—552,
 580, 599, 695, 719, 761, 722, 725, 752,
 754—758, 764, 772—775, 784, 796, 805,
 810—828
 Лесков Н. С. 654
 Лессинг Г. Э. 28, 281, 282, 290, 419
 Ливен К. А. 449, 461, 465
 Ливий Тит 440, 503
 Лизандр 406
 Ликург 406
 Липранди И. П. 146
 Лир Э. 208
 Лист Ф. 723, 724
 Лихачев Д. С. 30, 51, 68, 483
 Лихачев Н. П. 495, 497, 498
 Лобачевский Н. И. 127, 360, 516, 736
 Лозинский М. Л. 596
 Локк Дж. 441, 770
 Ломоносов М. В. 28, 55, 56, 60, 65—67,
 90, 126, 143, 174, 231, 256, 257, 259,
 266—277, 303, 320, 332, 342, 355, 359,
 360, 384—386, 393, 398—400, 409, 420,
 425, 472, 474, 478, 562, 749, 750, 753,
 754, 760—762, 767, 770, 785
 Лопухин А. А. 537

- Лопухин И. В. 484
 Лотман М. Ю. 731
 Лувель П.-Л. 327
 Лукреций 768
 Лунц Л. Н. 665
 Львов Н. А. 303
 Лютер М. 268, 271

 Мабли Г.-Б. 289, 402, 406, 602, 603, 606
 Магницкий М. Л. 440, 442, 457—460, 763
 Мазарини Дж. 482
 Майенова М.-Р. 44
 Майков А. Н. 164, 660, 719
 Майков В. И. 304, 772
 Майков В. Н. 539
 Маймин Е. А. 359, 565
 Макаров П. И. 482
 Макогоненко Г. П. 309
 Максвелл Дж. К. 686
 Максимов Д. Е. 183, 599, 670, 772—774
 Максимович М. А. 429
 Макферсон Дж. 111
 Малиновский В. Ф. 298
 Мальдонадо 272
 Мандельштам О. Э. 570, 598, 679, 720, 731—733
 Ман В. 267
 Маранцман В. Г. 549, 551
 Марин С. Н. 266
 Мариотт Э. 686
 Маркова В. Н. 76
 Маркс К. 10, 12, 344, 766, 767, 769
 Мармонтель Ж.-Ф. 343
 Мартен М. 156
 Мартос И. П. 405
 Маргынов И. И. 362, 369, 754
 Маяковский В. В. 9, 12, 20, 22, 43, 45, 70, 74, 78, 79, 93, 94, 109, 113, 135, 233—239, 659, 685, 686, 694—696, 705, 715, 722, 815
 Мсдведев П. Н. 636
 Медведева И. Н. 372, 391
 Межиров А. П. 223
 Мейерхольд В. Э. 665, 666
 Мейерхольды 729
 Мейлах Б. С. 691
 Мейснер (Мейснер) А. Г. 419
 Мейснер А. Я. 719
 Мельгунов Н. А. 614
 Мендельсон М. 353
 Мережковский Д. С. 565, 627
 Мерзляков А. Ф. 299, 327, 328, 346, 352, 361, 362, 368, 370, 375, 376, 378—380, 385, 386, 390—429, 432, 433, 439, 471, 475—477, 482, 522, 525—529, 648, 763
 Мериме П. 265
 Мерсье С. 292, 296
 о. Мефодий (Смирнов М. А.) 763
 Мешевский А. И. 347, 349—351, 430
 Миклашевский К. М., художник 665
 Милонов М. В. 108, 283, 284, 326, 331, 346, 361—364, 370, 606
 Мильвуа Ш. Ю. 348
 Мильтон Дж. 300, 301, 339, 421, 483
 Минкина А. Ф. 495, 526
 Минц З. Г. 599, 659, 670, 674, 680, 709
 Мирабо О.-Г.-Р. 292, 293
 о. Михаил (Десницкий М.) 763
 Михайлов М. Л. 719—721, 726
 Михайлова Е. Н. 537
 Михесва О. Н. 281
 Можухин И. И. 250
 Мольдонадо А. 268
 Мольер Ж. Б. 269
 Монтескье Ш. Л. 289, 290, 762
 Мопассан Г. де 40
 Мор Т. 288, 299
 Мордовченко Н. И. 332, 410, 455, 533, 538
 Морев И. 274
 Мори 293
 Морковин В. 655
 Морозов Н. А. 661, 671, 674
 Морозов П. О. 665, 666
 Мосх 301
 Моцарт В. А. 648
 Мукарежовский Я. 30
 Муравьев М. Н. 302, 303, 335, 419

 Надеждин Н. И. 393, 410, 413, 415, 420, 429, 464, 534
 Надсон С. Я. 113

- Наполеон I Бонапарт 300, 318, 319, 325, 340, 362, 382, 417, 433, 438, 455, 457, 463, 574, 824
- Нарежный В. Т. 327, 391, 408, 471, 512
- Неверединова В. Н. 777
- Невзоров М. И. 367, 437, 446
- Немцевич Ю.-У. 406
- Некрасов Н. А. 10, 40, 61, 64, 67, 105, 114, 118, 135, 194—203, 258, 355, 359, 508, 565, 599, 636, 637
- Нелединский-Мелецкий Ю. А. 303, 362
- Нерон 320, 440
- Нестор 207
- Николаев А. А. 565
- Николай I 461, 496, 521, 522, 525, 527, 595, 597, 598
- Ницше Ф. 653
- Новиков Н. И. 286, 287, 296, 297, 301, 353, 358
- Новинская Л. П. 553, 656, 595
- Новосильцев В. Д. 494—498, 502, 503
- Новосильцева Е. В. 496
- Ньютон И. 270, 441, 753
- Овидий 110, 301
- Огарев Н. П. 260, 719—721
- Озеров В. А. 330
- Оксман Ю. Г. 392
- Оленина д'Альгейм М. А. 720
- Омар I 441, 463
- Опочинин И. М. 280
- Орлов В. Г. 496
- Орлов В. Н. 372, 383, 391, 421, 467, 624, 637, 674
- Орлов Г. Г. 328
- Орлов М. Ф. 21, 247, 286, 328, 487, 488, 493
- Орлова А. А. 496
- Оссиан 110, 111, 137, 143, 301, 699, 751, 763
- Остолопов Н. Ф. 342, 350
- Островский А. Н. 9, 208, 416, 513, 654, 750
- Павел I 266, 287, 288, 299, 308, 309, 317, 318, 340, 347, 360, 366, 376, 377, 381, 396, 397, 399, 475, 484
- Падучева Е. В. 156
- Палицын А. А. 471, 481
- Панин Н. И. 290
- Парни Э. 110, 348
- Паскаль Б. 333
- Пастернак Б. Л. 10, 11, 78, 160, 165, 181, 659, 688, 689, 700—730
- Пастернак Е. В. 700, 704, 708, 713, 714
- Пахомий Серб 69
- Пенн В. 298
- Пересветов И. С. 768
- Перовский А. А. (Антоний Погорельский) 448, 449, 461, 492
- Перовский В. А. 461
- Перовский Л. А. 461
- Персий Флакк 363
- Петр I 21, 254, 255, 263, 274, 293, 325, 329, 334, 354, 360, 399, 400, 444, 484, 561, 653, 666, 667, 678, 754, 759, 762, 767—770
- Петр III 376, 377
- Петров А. А. 286, 298, 308, 470, 505
- Петров В. 656
- Петров В. П. 303, 472
- Петров-Водкин К. С. 221
- Петроний 110
- Пигарев К. В. 565
- Пидаль Р. 106
- Пиксанов Н. К. 9, 691
- Пинес Д. М. 462
- Пинский Л. Е. 269
- Платон 288, 289, 293, 299, 733, 737, 738, 740, 741, 743
- Плещеев А. А. 300
- Плещеев А. Н. 660, 661
- Плутарх 672
- Пнин И. П. 230, 362, 366, 521, 528, 748—750
- Погодин М. П. 418, 419, 477, 653
- Пожарский Д. М. 436
- Полевой К. А. 467
- Полевой Н. А. 413, 420, 450, 453, 461, 463, 467, 482, 531
- Полежаев А. И. 521—529
- Полежаев Н. 719
- Поликрат 715
- Политковские Н. Р. и П. С. 346, 363

- Полонский Я. П. 599, 652, 660
 Полторацкий, секундант В. Д. Ново-
 сильцева 497, 503
 Полторацкий С. Д. 432, 437, 454, 461
 Полуденский М. П. 396
 Померанцева Э. В. 599, 658
 Понсон дю Террайль П. А. 656
 Поп А. 276, 282
 Попов В. М. 441, 458—460
 Попов М. И. 111
 Поповский Н. Н. 276
 Попугаев В. В. 362, 383, 419
 Посошков И. Т. 767
 Предтеченский А. В. 490
 Прийма Ф. Я. 764, 765, 767—769, 772
 Приклонский П. Н. 347
 Прозоров А. 700
 Прокопович Ф. 254, 277, 767—769
 Прокопович-Антонский А. А. 353, 384
 Пропп В. Я. 30
 Протазанов Я. А. 668
 Протасова М. А. 783
 Протасовы 347
 Протопопов А. Ф. 749
 Прохоров А. А. 45
 Прохорова К. 664, 645
 Прутков К. 129, 561
 Пугачев Е. И. 261, 756
 Пумпянский Л. В. 541, 557, 558, 565, 566
 Пуссен Н. 269
 Пуффендорф (Пуфендорф) С. 768
 Пушкин А. С. 9—16, 20, 21, 23, 26, 36,
 38, 40, 41, 50, 55, 60, 66, 69, 74, 75,
 78, 81, 82, 92, 95, 96, 101, 105—112,
 114, 117, 119, 120, 126, 127, 135, 142—
 163, 165, 174, 175, 185, 196, 198, 199,
 202, 222, 232, 244, 247, 254, 255, 258,
 260—266, 282, 286, 292, 297, 302, 303,
 312, 321, 322, 325, 327—333, 336—344,
 346—348, 352, 359, 362—364, 367, 369,
 406, 407, 451, 452, 456, 458, 460, 463,
 464, 466, 467, 469, 474, 475, 478, 481,
 482, 484—493, 500, 505—509, 511—
 515, 517, 518, 520, 521, 532—534, 544,
 547, 548, 550, 554, 567, 580, 595, 599,
 600, 603—308, 610, 611, 613, 615, 617,
 648, 653, 654, 657, 669, 676, 677, 679,
 680, 685—687, 690—702, 705, 716, 717,
 752, 755—757, 763, 764, 770, 774,
 784—810, 816, 818, 826—828
 Пушкин В. Л. 110, 331, 333—335, 337—
 348, 432, 438, 456, 486, 757, 758
 Пушкин Л. С. 150
 Пушин И. И. 527, 808
 Пшеловская Л. 44
 Пыльдяэ Я. 44
 Пыпин А. Н. 457, 459, 460, 759
 Пяст В. А. 56

 Рабле Ф. 567
 Радлов С. Э. 665
 Радищев А. Н. 13, 108, 257, 258, 279—284,
 287, 289, 296, 297, 302, 303, 318, 325,
 327, 328, 352—355, 361, 365, 366, 392,
 393, 401, 404, 410, 414, 420—423, 471,
 528, 601—604, 606, 748, 751, 753
 Раевский В. Ф. 108, 146, 363, 528, 755
 Раевский С. А. 544, 545
 Разин С. Т. 668
 Раич С. Е. 473, 477, 479, 483, 484, 595
 Ранд 383
 Расин Ж. 269, 368, 434, 435, 443, 444, 448
 Расторгуев Г. 808
 Рафаэль Санти 50, 51
 Рачинский Г. А. 413
 Ревзин И. И. 33
 Резанов В. И. 374, 384, 395, 398
 Рейман П. 281
 Рейналь Г.-Т.-Ф. 383, 751
 Рембрандт ван Рейн Х. 269
 Ремизов А. М. 655
 Реморова Н. Б. 471
 Репнин-Волконский Н. Г. 454
 Ретиф де ла Бретонн 291
 Решетников Ф. М. 513
 Рига К. 407
 Рихтер А. 143
 Ришелье А.-Ж. 319
 Робеспьер М. 290, 292—294, 318
 Ровинский Д. А. 614, 657, 666, 667
 Родзянко А. Г. 600
 Родзянко С. Е. 375, 380
 Родина Т. А. 658
 Родченко А. М. 79
 Рожнов, прапорщик 377

- Розанов И. Н. 392, 599, 600
Розен А. Е. 416
Розенцвейг Ю. Ю. 33
Романович И. К. 758
Ромашков В. 668
Ростопчина Е. П. 821
Рубенс П. П. 269
Руднев П. А. 44, 56
Рунич Д. П. 441, 457—459, 464, 763
Руссо Ж.-Ж. 147, 184, 198, 255, 257, 259, 264, 290, 292, 294, 295, 298, 308, 328, 353, 355, 356, 402, 437, 447, 483, 484, 515, 602—608, 751, 753
Руставели Ш. 546
Рылеев К. Ф. 147, 257, 258, 322, 332, 362, 363, 406, 407, 462, 463, 478, 494, 498—504, 526, 527, 679, 759, 778, 779, 783, 784, 786, 790, 805, 817, 818
Рютбеф 267

Сааведра Фахардо Д. 560, 561
Сабанеев Л. 14
Савваитов П. И. 752
Савинов В. 497, 503
Салтыков-Щедрин М. Е. 206, 539
Санд Ж. 539
Сандунов Н. Н. 384, 391
Сандунова Е. С. 328, 412, 416
Саути (Соути) Р. 261
Сафо 424
Свенцицкий И. 667
Свербеевы 614
Светлов Л. 753
Свиньин П. П. 432, 450
Севергин В. М. 557
Сегал Д. М. 208
Селивановский А. П. 700
Сельвинский И. Л. 78
Семенов Л. П. 546
Сенковский О. И. 430, 453, 464, 531
Сен-Ламбер Ж. Ф. 474, 478
Сенников Г. И. 754
Сен-Пьер Б. 298, 342
Сен-Симон К. А. 259, 260
о. Серафим 763
Сервантес Сааведра М. 352
Серман И. З. 764, 772

Сивков К. В. 280, 376
Симеон Полоцкий 77, 257, 749, 768
Скалдин (Еленев) Ф. П. 766
Скафтымов А. П. 30
Сковорода Г. С. 258
Сладковский Р. 435, 444, 448
Словцов П. А. 356—358, 365, 752—754
Смилянская Е. Б. 274
Смирдин А. Ф. 452
Смирнов Н. С. 370
Соколов, фейерверкер 416
Соколов А. Н. 350
Соколов И. 613
Соколов П. И. 452
Соллогуб В. А. 535, 538
Соловьев Б. И. 659
Соловьев В. С. 205, 656, 632, 637, 681
Соловьев С. М. 720
Сологуб Ф. К. 627
Сомов О. М. 416, 521
Сопиков В. С. 392
Соссюр Ф. де 33, 47, 54
Софокл 301, 437, 446
Сперанский М. М. 356, 365, 430, 752, 753
Сперанский Н. 269
Спиноза Б. 274
Срезневский И. Е. 408, 756
Сталин И. В. 678
Сталь А. Л. Ж. 693
Станевич Е. И. 436, 445, 448, 455, 456, 460, 482
Стендаль 262, 364, 515
Степанов Н. Л. 246, 753
Степун Ф. А. 660
Стерн Л. 290, 344
Стокер Б. 656, 669
Столыпин Н. А. 544
Стравинский И. Ф. 664
Строев В. М. 451
Суворов А. В. 21, 392
Судейкин С. Г. 664
Сулакадзев А. И. 494—499, 504
Султан Казы-Гирей 263
Сумароков А. П. 26, 256, 301, 303, 355, 385, 409, 414, 752, 764, 765, 770, 771
Сумароков П. П. 370, 748, 754
Сухово-Кобылин А. В. 205

- Сухомлинов М. И. 459
 Сушков Н. В. 384
 Сушкова (Хвостова) Е. А. 537
 Сципион Младший Африканский 392
- Таиров А. Я. 665
 Тарановский К. 44, 45, 56, 61, 61, 65, 66, 111, 183, 185, 222, 227, 752, 753
 Тарасенков А. К. 700
 Тассо Т. 367, 405, 412, 425, 428, 477
 Татаринова Г. 460
 Татищев В. Н. 767
 Твардовский А. Т. 78, 249
 Тверитинов Д. Е. 274, 767
 Тескова А. 222, 655, 708
 Тикамацу Мондзаэмон 76
 Тимашев А. Е. 207
 Тимковский И. О. 471
 Тимофеев Л. И. 44, 57, 624, 758
 Тиргей 400, 402, 404, 406—408, 418, 422
 Титов В. П. 491, 492
 Толь Э. Г. 427
 Толстая С. М. 185
 Толстой А. К. 67, 99, 135, 184, 203—211, 513
 Толстой Л. Н. 47, 48, 77, 112, 124, 126, 127, 259, 262, 265, 300, 322, 364, 485, 490, 491, 513, 517, 520, 542, 563, 565, 574, 599, 612—616, 618, 622, 629, 636—640, 652, 654, 663, 671, 672, 677
 Толстой Ф. П. 394, 405
 Томашевский Б. В. 30, 34, 35, 41, 44, 56, 57, 261, 331, 460, 469, 491, 538, 599, 600, 691, 717, 810
 Томсон Дж. 301, 470, 474, 477, 478, 482
 Топоров В. Н. 483
 Третьяковский В. К. 65, 256, 276, 283, 303, 336, 355, 359, 420—423, 444, 471, 606, 752, 753, 767, 770
 Тренин В. В. 94
 Трегьяков С. М. 79
 Трефолов Л. Н. 280
 Трубецкой В. С. 301
 Трубецкой Н. С. 30
 Тургенев Александр И. 373, 375, 381, 395, 398, 411, 428, 457, 458, 474, 475, 485, 757
 Тургенев Андрей И. 14, 326, 327, 335, 339, 348, 349, 362, 372—387, 394—405, 408, 409, 425, 426, 469, 475, 696
 Тургенев И. П. 286, 328, 384, 387, 394
 Тургенев И. С. 127, 512, 532, 565, 655, 750
 Тургенев Н. И. 38, 286, 293, 328, 372, 383, 384, 405, 406, 757
 Тургенев С. И. 3726 381, 757
 Тусен-Лювертюр П. Д. 383
 Тынянов Ю. Н. 14, 15, 30, 44, 48, 97, 143—145, 155, 196, 351, 469, 565, 566, 659, 665, 757
 Тютчев Ф. И. 10, 59, 135, 164, 173—194, 263, 477, 483, 506, 551, 553—599, 647, 652
 Тютчева Эл. Ф. 572
 Тютчева Эрн. Ф. 568—570, 573, 578—580, 588
- Уайльд О. 26
 Уваров С. С. 457, 458, 471, 472
 Унбегаун Б. 41
 Успенский Б. А. 32, 34, 110, 125, 344, 478, 558, 559
 Успенский Г. И. 617, 629
 Ушаков Д. Н. 175, 738
 Ушаков Ф. В. 296, 353, 354, 604
 Ушакова Ек. Н. 163
- Фабр д'Эглантин 292
 Фадеев А. А. 679
 Фальконе Э.-М. 360
 Федоров Н. Ф. 678
 Фейнберг И. Л. 691
 Фенелон Ф. С. 422, 460
 Феокрит 301, 423, 518
 о. Феоктист (Мочульский И.) 763
 Феоктистов Е. М. 459, 460
 Фет А. А. 67, 127, 201, 559, 565, 594, 599, 616, 647, 652
 Фигнер В. Н. 671, 672
 Флейшман Л. С. 56
 Флобер Г. 520
 Флоренский П. А. 30
 Флориан Ж.-П.-К. 343, 482
 Флоридов А. А. 473

- Фома Аквинский 267, 268
Фомин А. А. 374, 385, 386
Фонвизин Д. И. 89, 290, 474, 512, 749
Фонодь И. 46
Фонтан Л. 342
Фонтенель Б. 478
Фор П. 44
Фосс И. Г. 145
о. Фотий 763
Франк С. Л. 565, 566
Франциск Ассизский 258
Фрейденберг О. М. 666
Фурманов Д. А. 679
- Хайлов А. 456
Харджиев Н. И. 94
Хвостов Д. И. 128, 340, 432, 435, 444, 448, 456, 465
Хвостова А. И. 454
Херасков М. М. 301, 305, 353, 354, 379, 385, 386, 396, 399, 401, 420, 472, 476
Хлебников В. В. 78, 244, 558, 559, 661, 682, 685, 686
Холшевников В. Е. 44, 56
Хомский Н. 689
Хомяков А. С. 263, 530, 578, 580, 581, 598
Хопрова Т. 659
Хэмн Э. 24
- Цветаев Л. А. 391
Цветаева М. И. 72, 73, 78, 92, 113, 135, 164, 221—233, 655, 679, 682, 708, 731, 750
Цезарь Гай Юлий 405
Цейтлин А. Г. 494, 498, 499, 501, 502, 599
Цивьян Т. В. 208, 483
Циолковский К. Э. 678
Цявловский М. А. 146, 601
- Чаадаев П. Я. 260, 263, 490, 578, 597, 598, 614, 784, 787—791, 795, 800, 816, 818
Чайковский П. И. 113, 331, 648
Чернов К. П. 494—504
Чернов П. К. 496, 497, 503
Чернова, сестра К. П. Чернова 496—498, 503
Черный З. 35
Чернышевский Н. Г. 127, 258, 565
Чехов А. П. 40, 512, 600, 615, 654, 655, 680, 796
Чистяков М. Н. 410
Чуковский К. И. 196, 200, 201, 208, 685, 812
Чулков Г. И. 568, 573
Чулков М. Д. 111, 512
- Шаден**, владелец пансиона 286
Шаликов П. И. 434, 440, 443, 757
Шаляпин Ф. И. 660
Шамиссо А. 265
Шатобриан Ф. Р. 692, 693
Шаумян С. К. 54
Шаховской А. А. 335, 337, 344
Шевырев С. П. 359, 361, 597, 752
Шекспир У. 26, 92, 111, 127, 212, 261, 290, 301, 307, 335, 409, 410, 507, 510, 538, 543—545, 696
Шеллинг Ф. В. Й. 566, 577, 578
Шенгели Г. А. 44, 55
Шенье М.-Ж. 291
Шибаяев, сторож 416
Шиллер Ф. 147, 298, 299, 310, 326, 328, 331, 346, 356, 362, 365, 369, 382, 395, 396, 400—404, 406, 408, 409, 419, 469, 475, 751
Шимкевич К. А. 196
Ширинский-Шихматов П. А. 447, 449, 461
Ширинский-Шихматов С. А. 333, 337, 361, 455, 469, 470, 482
Шишкин А. Б. 256
Шишков А. С. 327, 332, 333, 337, 339, 342, 355, 361, 364, 369, 379, 425, 426, 435, 444, 449, 455, 456, 457, 461, 471—474, 478, 479, 482, 762, 763
Шишкова Ю. О. 453
Шкловский В. Б. 30, 364
Шопенгауэр А. 681
Шпет Г. Г. 30
Шпренгер Я. 268, 269, 272, 276
Штейнгель В. 439

- Штейнгель В. И. 439
 Штейнпресс Б. 600
 Штильман Л. Н. 198
 Штокмар М. П. 44, 237, 758
 Шуберт Ф. 720, 722
 Шувалов И. И. 342
 Шувалов С. В. 599
 Шульце А. 560
- Щеглов Ю. 689
 Щемелева Л. М. 565
 Щерба Л. В. 164
 Щербатов М. М. 762
- Эйзенштейн С. М. 30, 79, 669, 717
 Эйхенбаум Б. М. 30, 44, 155, 196, 530—532, 565—567, 579, 593, 671, 756, 757
 Энгельс Ф. 766, 767, 769
- Agrippa Cornelius *см.* Агриппа Неттесгеймский
 Alberts R. Chr. 272
 Antonie A. 482
 Austerlitz P. *см.* Аустерлицс Р.
 Bachelard G. *см.* Башляр Г.
 Baudrillard H. J. 269
 Bodenius (Bodin) J. *см.* Боден Ж.
 Boileau N. *см.* Буало-Депрео Н.
 Bojtár E. 44
 Charles V 272
 Colin de Plancy J. A. S. 273
 Cornillot F. 566
 Czerny Z. *см.* Черный З.
 Delumeau J. *см.* Делюмо Ж.
 Förstmann K. E. 268
 Francastel P. 267
 Fynagy I. *см.* Фонодь И.
 Guiraud P. *см.* Гиро П.
 Heine H. *см.* Гейне Г.
 Helvetius C. H. *см.* Гельвеций К. А.
- Эпикур 362, 768
 Эфрос Н. Е. 66
- Ювенал 110
 Южаков С. Н. 602
 Юлий II 740
 Юнг Э. 137, 301, 353, 354, 469, 477, 590
- Яворский С. 273, 274, 277, 767
 Языков Н. М. 486, 614
 Якобсон Р. О. 29, 30, 44, 81—83, 212, 515, 554, 661, 716
 Яковлева А. Р. 807
 Якубович Д. П. 691
 Янакиев М. 35, 42
 Янссен И. 269, 270
 Янушкевич А. С. 264, 265
 Ярхо Б. И. 30, 758
 Яхонтов А. Н. 719
- Нерре Н. 271
 Hrábak J. *см.* Грабак Й.
 Hugo V. *см.* Гюго В.
 Janssen J. *см.* Янссен И.
 Jones L. G. 212
 Kleist E. Ch. *см.* Клейст Э. Х.
 Körte W. 281
 Křide M. 44
 Levi-Strauss C. *см.* Леви-Стросс К.
 Luther M. *см.* Лютер М.
 Maldonado *см.* Мальдонадо
 Neumann F. W. 298
 Roskoff G. 271
 Rousseau J.-J. *см.* Руссо Ж.-Ж.
 Saavedra Fajardo D. *см.* Сааведра Фахардо Д.
 Schulze A. *см.* Шульце А.
 Shakespeare W. *см.* Шекспир У.
 Shiller F. *см.* Шиллер Ф.
 Todorov Tzv. 268
 Unbegaun B. *см.* Унбегаун Б.

Содержание

От издательства	5
<i>М. Л. Гаспаров. Ю. М. Лотман: наука и идеология</i>	9

1 АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА. Структура стиха

1 Часть первая

1.1 Введение	18
1.2 Задачи и методы структурного анализа поэтического текста	25
1.3 Язык как материал литературы	31
1.4 Поэзия и проза	35
1.5 Природа поэзии	44
1.6 Художественный повтор	50
1.7 Ритм как структурная основа стиха	54
1.8 Ритм и метр	55
1.9 Проблема рифмы	67
1.10 Повторы на фонемном уровне	71
1.11 Графический образ поэзии	77
1.12 Уровень морфологических и грамматических элементов	81
1.13 Лексический уровень стиха	91
1.14 Понятие параллелизма	94
1.15 Стих как единство	97
1.16 Строфа как единство	100
1.17 Проблема поэтического сюжета	107

1.18	«Чужое слово» в поэтическом тексте	109
1.19	Текст как целое. Композиция стихотворения	116
1.20	Текст и система	121
1.21	О «плохой» и «хорошей» поэзии	127
1.22	Некоторые выводы	131

2 *Часть вторая*

2.01	Вводные замечания	133
2.02	К. Н. Батюшков. «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...»	136
2.03	А. С. Пушкин. Ф. Н. Глинке	142
2.04	А. С. Пушкин. «Зорю быют... из рук моих...»	155
2.05	М. Ю. Лермонтов. «Расстались мы; но твой портрет...»	163
2.06	Ф. И. Тютчев. Два голоса	173
2.07	Ф. И. Тютчев. Накануне годовщины 4 августа 1864 г.	178
2.08	Н. А. Некрасов. Последние элегии	194
2.09	А. К. Толстой. «Сидит под балдахином...»	203
2.10	А. А. Блок. Анне Ахматовой	211
2.11	М. И. Цветаева. «Напрасно глазом — как гвоздем...»	221
2.12	В. В. Маяковский. Схема смеха	233
2.13	Н. А. Заболоцкий. Прохожий	239

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция	254
Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова	266
Радищев — поэт-переводчик	279
Поэзия Карамзина	285
Поэзия 1790—1810-х годов	324
Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в Дружеском литературном обществе	372
А. Ф. Мерзляков как поэт	390
Сатира Воейкова «Дом сумасшедших»	430
«Садь» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе	468
Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов	487
Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова»	494
Аутсайдер пушкинской эпохи	505
Две «Осени»	511

Неизвестный текст стихотворения А. И. Полежаева «Гений»	521
Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»)	530
Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета»	543
Из комментария к поэме «Мцыри»	546
О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» (совместно с З. Г. Миц)	549
Заметки по поэтике Тютчева	553
Поэтический мир Тютчева	565
Тютчев и Данте. К постановке проблемы	595
«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока (совместно с З. Г. Миц)	599
Блок и народная культура города	653
О глубинных элементах художественного замысла (К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке)	670
В точке поворота	676
Поэтическое косноязычие Андрея Белого	681
Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста	688
Анализ стихотворения Б. Пастернака «Заместительница»	718
<«Дрозды» Б. Пастернака>	727
Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») (совместно с М. Ю. Лотманом)	731

ЗАМЕТКИ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТУПЛЕНИЯ

С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»?	748
Кто был автором стихотворения «Древность»?	750
О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковнославянской традиции	754
Об одной цитате у Лермонтова	756
Об одной цитате у Блока (К проблеме «Блок и декабристы»)	758
Несколько слов о статье В. М. Живова «„Кошунственная“ поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века»	759
Новые издания поэтов XVIII века	764
Книга о поэзии Лермонтова	772

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. А. Жуковский. «Три путника». [Анализ стихотворения]	778
А. С. Пушкин. [Анализ стихотворений]	784
М. Ю. Лермонтов. [Анализ стихотворений]	810
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	829

Лотман Ю. М.
Л180 О поэтах и поэзии. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ»,
1996. — 848 с.

В книге впервые собраны все работы Ю. М. Лотмана, посвященные русской поэзии и творчеству поэтов XVIII—XX столетий. Том состоит из трех разделов: первый — монография «Анализ поэтического текста», ставшая настольной книгой молодых филологов; второй — статьи и исследования историко-литературного характера, дающие панораму поэзии от М. Ломоносова до И. Бродского; третий — рецензии, заметки, тезисы докладов. Раздел «Приложение» составили фрагменты «Книги для учителя».

Вступительная статья крупнейшего филолога М. Л. Гаспарова рассказывает о вкладе Ю. М. Лотмана в теорию стиха.

Книга адресована специалистам-филологам, педагогам и учащимся вузов и школ, а также всем интересующимся поэзией.

Л 4603010000-003
025(01)-96 без объявл.

ББК 83.3(2)1

ISBN 5-210-01487-8

Юрий Михайлович Лотман

О поэтах и поэзии

Анализ поэтического текста
Статьи и исследования
Заметки. Рецензии. Выступления

Главный редактор *В. С. Дзяк*
Редакторы *О. Н. Нечипуренко, Н. Г. Николаюк*
Художественное редактирование
и компьютерная верстка *Г. С. Устиновой*
Компьютерный набор *Г. П. Жуковой, Е. Е. Кузьминой*
Корректоры *Л. Н. Борисова, Т. А. Румянцева*

Подписано в печать 03.10.96. Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 69,0. Усл. кр.-отт. 69,23. Уч.-изд. л. 59,0. Тираж 10 000 экз.
Изд. № 866. Заказ № 103. Издательство «Искусство—СПБ». 191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 28. Отпечатано с оригинал-макета в ГПП «Печатный Двор» Комитета РФ по печати. 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

**«Санкт-Петербургский Дом книги»
отдел «Книга — почтой»**
рассылает по России
наложенным платежом
книги и журналы.

Обращаясь в Дом книги,
укажите тематику,
по которой Вы желаете получить
списки книг и журналов.

Адрес Дома книги:
**191186, Санкт-Петербург,
Невский пр., 28**

