

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

ТЕКСТ И ТЕКСТЫ

Межвузовский сборник научных трудов

Под редакцией

Доктора филологических наук

Т.И. Печерской

Новосибирск

2010

Редакционная коллегия:

Доктор филологических наук *Т.И. Печерская* (ответственный редактор);

кандидат филологических наук *И.Е. Лоцилов*;

кандидат филологических наук *Н.А. Ермакова*

Текст и тексты: межвузовский сборник научных трудов / под ред. Т.И. Печерской. –
Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. – 186 с. Тираж 150 экз.

ISBN 5-7014-04777-7

Сборник содержит материалы Десятых Филологических чтений (2009), посвященных 115-летию Ю.Н. Тынянова, 80-летию со дня выхода книги «Архаисты и новаторы» и 85-летию со дня выхода книги «Проблема стихотворного языка». Тематика статей связана с широким кругом проблем: взаимодействие научных парадигм в современной филологии, теория и история пародии, автопародия, пародическая личность в истории литературы, подражание, плагиат, графоманство, вторичный текст (жанр) и др.

В оформлении обложки использован лист из рукописей В.В. Хлебникова 1921 года.

С о д е р ж а н и е

- 1) *О.В. Зырянов (Екатеринбург)* Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра
- 2) *И.В. Кузнецов (Новосибирск)* О принципах эволюции литературного ряда
- 3) *А.Н. Безруков (Бирск)* Деструктурная коллизия интертекстуальных связей
- 4) *Т.И. Подкорытова (Омск)* Явления пародичности и пародийности в древнерусской литературе («Моление» Даниила Заточника и «Слово о полку Игореве»)
- 5) *Л.И. Журова (Новосибирск)* Производный текст в парадигме русской книжной культуры XVI – XVII веков
- 6) *Ю.Б. Орлицкий (Москва)* Сноска в стихотворном произведении как вторичный текст
- 7) *Э.И. Худошина (Новосибирск)* Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику»
- 8) *О.С. Рощина, О.А. Фарафонова (Новосибирск)* Пушкинский текст в лирике А.А. Фета
- 9) *В.Ш. Кривонос (Самара)* «Давненько не брал я в руки шашек!» («Пиковая дама» в «Мертвых душах»)
- 10) *С.В. Савинков (Воронеж)* Таинственный гость Жуковского в мире Гоголя
- 11) *И.А. Мартыанова (Санкт-Петербург)* Научное vs художественное в историческом повествовании Ю.Н. Тынянова
- 12) *Е.К. Никанорова (Новосибирск)* Роли и маски Николая I в «Малолетнем Витушишникове» Ю.Н. Тынянова
- 13) *Сергей Бирюков (Халле)* Алексей Крученых: «Пересказы из Гоголя»
- 14) *Нора Букс (Париж)* Пародия на пародиста (По поводу стихотворения Петра Потемкина «Балет»)
- 15) *Игорь Лоцилов (Новосибирск)* О стихотворении Николая Заболоцкого «Поприщин»
- 16) *С.В. Кекова, Р.Р. Измайлов (Саратов)* Преломление библейского текста в русской поэзии XX века (Н. Заболоцкий, А. Тарковский, С. Липкин, И. Бродский)
- 17) *Л. Зубова (Санкт-Петербург)* «Исторический романс» Тимура Кибирова
- 18) *А.А. Житенев (Воронеж)* Автопародия в парадигме «молчания»: эстетические контексты лирики Д.А. Пригова
- 19) *В.В. Мароши (Новосибирск)* Наивная поэзия в мегаполисе: «Стихи и песни Веры Васильевой»

Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра

Настоятельное обращение к теоретической категории вторичного текста (или вторичного жанра), с нашей точки зрения, оправдано следующими соображениями. В отечественном литературоведении уже давно назрела потребность в типологическом рассмотрении огромного корпуса литературных текстов, обозначенных такими разнородными терминами, как «перевод», «переложение», «подражание», «вариация», «перепев», «пародия» (жанровая и стилевая), заимствование и цитация, палимпсест и интертекст в самом широком смысле и т. п. Давно уже ощущается необходимость разобраться с целыми группами текстов, которые до сих пор, если и изучались, то лишь эмпирически, всякий раз сводясь к неким разрозненным структурно-содержательным инвариантам. Осуществление в исследовательской практике дедуктивного подхода, применение системной рефлексии ко всем выше обозначенным текстовым феноменам ставит своей непосредственной целью установление теоретической модели вторичного литературного жанра.

Большой вклад в разработку данной проблемы внес в свое время Ю. Н. Тынянов. Именно ему принадлежит самая авторитетная на сегодняшний момент теория жанра пародии, во многом заложившая объективный базис для концепции вторичного жанра. Внутренний механизм пародирования Тынянов вскрыл не только в классической статье «О пародии» (1929), но и в предшествующей ей работе «Проблема стихотворного языка» (1924). В ней исследователь рассматривал пародию как простейший вариант литературного материала «с осязаемой формой», как «явление смешанного ряда» или такую комбинацию, «*сопряжение факторов одного (внутренне мотивированного) ряда с факторами другого, чужого (но внутренне тоже мотивированного) ряда*», когда, например, «приведены во взаимодействие метр и синтаксис одного (и притом определенного) ряда с лексикой и семантикой другого»¹. Таким образом, Тынянов уже не только фиксировал внимание на формально-содержательной двуплановости пародии, но и, по сути, выстраивал ее структурно-семантическую модель, предложив рассмотрение пародии как трансформации исходного текста-прецедента сразу же на нескольких структурных уровнях текстовой реальности: например, метрико-синтаксическом и лексико-семантическом. При этом (что не менее важно) исследователь исходил из «анализа стиха как конструкции, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении»². В понятие *конструкции* (эта идея, между прочим, и сегодня звучит достаточно современно) он вкладывал значение *динамического* аспекта стиховой формы. «Единство произведения, – писал Тынянов, – не есть замкнутая симметрическая целость, а

развертывающаяся динамическая целостность; между элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть *динамический знак соотносительности и интеграции* (курсив наш. – О. З.)»³.

Обращение к теоретической модели вторичного жанра ныне, можно сказать, просто немыслимо без учета открытий Тынянова в области пародии. Но в связи с этим возникает одна очень существенная проблема. Ее достаточно точно обозначил исследователь П. Тороп в анкете к 100-летию Тынянова – в рамках традиционных, Седьмых по счету Тыняновских чтений, проведенных на родине ученого и писателя в Резекне 8 – 11 июля 1994 года. Известный исследователь высказался о характерной опасности современного литературоведения, и, хотя с того самого момента прошло уже 15 лет, ситуация в литературоведении (приходится это констатировать с большим сожалением) мало изменилась к лучшему. «В современном литературоведении, – подчеркивал П. Тороп, – сейчас период метаязыкового перевода, т. е. изложения старых концепций на модных метаязыках. Этот период необходим, но мы не будем знать больше, если заменим, например, “ряд” Тынянова современным “дискурсом”, как это уже делалось. Вместо такой синонимизации необходим *методологический перевод*, новый, методологически продуманный подход к наследию Тынянова и формальной школы. <...> Тогда Тынянов приобретет свой заслуженный методологический, а не только исторический статус в современной науке»⁴. Заметим, что в свое время такому метаязыковому переводу подверглась и «эстетика художественного творчества» М.М. Бахтина, в результате чего из бахтинской концепции полифонизма при помощи целого ряда манипуляций вышла пресловутая теория интертекстуальности. Подобным образом обстоит дело и с теорией вторичного текста. Занимающиеся этой проблемой исследователи либо вообще забывают ссылаться на Тынянова, либо, вместо того, чтобы пытаться актуализировать методологический потенциал его теории, пытаются скрещивать ее с модным языком интертекстуальных штудий.

Присмотримся к любопытному опыту системной теоретико-литературной рефлексии, предпринятой в кандидатском сочинении О.А. Владимировой «Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика». Научную новизну указанной диссертации составляет последовательно проведенное в ней понимание вторичного текста как «структурного изоморфа» исходного текста-источника, иначе говоря, «текста, обладающего высокой степенью структурного сходства с другим художественным текстом, прототекстом»⁵. При этом приоритетным в определении и установлении вторичного текста признается не столько субъективный фактор читательского восприятия, зависящий прежде всего от культурной компетенции реципиента, сколько *объективный базис структурной организации вторичного текста*. Отталкиваясь от

идей лингвостилистической школы М. Вербицкой и работ Ж. Женетта по транстекстуальности и литературному палимпсесту (с их широким пониманием вторичного текста и растворением его в модусе чужого слова или цитации вообще), О.А. Владимирова вполне последовательно и системно обосновывает свою модель вторичного текста, включающую на правах обязательных конститутивных элементов, во-первых, отсылку к соответствующему прототексту, а во-вторых, трансформацию исходного текста-источника на нескольких уровнях художественной структуры (например, тематическом, сюжетном, образно-субъектном, лексическом, стиховом и т. д.).

Для описания механизмов текстуальной трансформации и смыслообразования в любом вторичном тексте О.А. Владимирова предлагает использовать базовые категории риторики: подстановка (*substitutio*), добавление (*adjectio*), удаление (*detractio*) и перестановка (*transmutatio*)⁶. Риторические категории, с ее точки зрения, «по сути, универсальные типы изменения прототекста при создании вторичного текста»⁷. Именно комбинации подобных риторических приемов и образуют, по мнению исследователя, все многообразие вторичных текстов.

Выразим наше отношение к той концепции вторичного текста, к которой как к некоей авторитетной позиции апеллирует О.А. Владимирова, хотя и пытается всякий раз подвергнуть ее известной содержательной корректировке. Речь идет об интертекстуальной теории вторичного текста и риторической модели трансформации исходного прототекста, то есть такой концепции, которая представляется нам откровенно лингвоцентрической. Наши принципиальные возражения, вызванные крайностями подобной концепции, можно свести к двум основополагающим моментам.

Во-первых, не всякая интертекстуальная отсылка является объективным основанием для установления вторичного текста. Структурная близость, или текстовый изоморфизм, с нашей точки зрения, должны носить системно-уровневый характер, то есть проявляться, по крайней мере, сразу же на нескольких уровнях текста (будь то уровни фоники и стиха, лексики и синтаксиса, образно-мотивной структуры или идейно-эмоционального строя произведения), а также в обязательном порядке корреспондировать с интенцией авторского сознания. В противном случае формально-выхолощенное представление об интертекстуальной связи, находящее место, например, в различных теориях постструктурализма и выражающееся в фатальной «власти языка над пишущим», может оказаться, по меткому выражению О.А. Проскурина, «куда более всеобъемлющей, чем власть капитала в интерпретации Маркса; она тем страшнее, что в ней нет никакого смысла и цели, поскольку сам язык – лишь свободная игра означающих, лишенных трансцендентного означаемого»⁸. Поэтому-то и основная задача изучения «подвижного палимпсеста» поэзии Пушкина представляется исследователю

как «чудо превращения “структурного” в индивидуальное, “текстуальности” – в тексты»⁹. Как видим, О.А. Проскурин – в полемических целях – совершенно справедливо сталкивает две научных парадигмы в изучении вторичного текста, убедительно противопоставляя тезаурусу структурно-семиотического описания – язык эстетико-феноменологического исследования.

Второе не менее серьезное возражение. Теоретическая модель вторичного текста, если она стремится стать адекватной предмету исследования, с нашей точки зрения, не может ограничиваться лишь установлением формального механизма трансформации исходного текста, использованием базовых концептов обновленной риторики. Система инвариантных риторических приемов (таких как добавление, удаление, подстановка и перестановка) фиксирует лишь формально-количественные трансформации исходного текста-прецедента, но, к сожалению, не позволяет выявить смысловую направленность интертекстуальных корреспонденций, саму феноменологию «ответного» авторского сознания, а, следовательно, не может по праву оценить и жанрово-эстетическую природу вторичного текста.

Поставленную задачу осложняет еще одно немаловажное обстоятельство, а именно – многозначность самого понятия *вторичный текст/жанр*. По крайней мере, как нам представляется, в понимании вторичного текста можно выделить следующую систему значений: 1) составное целое, или сверхжанровое объединение, включающее в себя на правах «внутренних» элементов, структурных составляющих некие «первичные» жанры (тексты); 2) несамостоятельный, эстетически неполноценный текст, выделяющийся по контрасту с оригинальным текстом; 3) «подражательный» текст более позднего происхождения, не теряющий своей эстетической ценности, но воспроизводящий в своей структуре предшествующий (прецедентный) текст или жанровый канон. С учетом этого типологического подхода может быть выстроена и абстрактно-теоретическая модель «вторичного» литературного жанра, в которой важнейшее значение приобретают такие критерии, как первичность/вторичность, полноценность/неполноценность, оригинальность/подражательность.

Принимая во внимание первую оппозицию *первичное – вторичное*, можно сослаться на классическую работу М.М. Бахтина «Проблема речевых жанров». В ней проводится разграничение первичных (простых) и вторичных (сложных) речевых жанров. С точки зрения М.М. Бахтина, вторичные (или, иначе, идеологические) жанры – такие, как романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п., – «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого культурного общения (преимущественно письменного)»; «в процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях

непосредственного речевого общения»¹⁰. Подобная система отношений между простыми (элементарными) и сложными (или составными) жанрами может быть наблюдаема уже в древнерусской литературе, о чем неоднократно писал Д.С. Лихачев, называя эти жанры, соответственно, *подчиняемыми* «жанрами-вассалами» и *объединяющими* «жанрами-сюзеренами»¹¹. Похожим образом обстоит дело и с первичными жанрами – в составе некоего сверттекстового «вторичного» единства, каким предстает, например, литературный цикл (лирической или иной родовой природы – не суть важно). Вот что на материале лирического цикла отмечал профессор Фрибургского университета Р. Фигут: «лирический цикл, в отличие от цикла новелл», можно определить как «неканонический вторичный жанр или как широко разветвленную семью неканонических вторичных жанров (например, романа)»¹².

В оценке следующих вторичных текстов, расположенных по шкале *оригинальное – подражательное*, можно наметить сразу же несколько жанровых парадигм.

1. *Жанровая стилизация*. Возникает в ситуации эстетической дистанции между современным автором и неким авторитетным «образцом» того или иного литературного жанра. В сравнении с жанровой пародией предполагает предельно уважительное, а не снижено-негативное или репрессивное отношение к исходному жанровому образцу. Однако по большому счету любая стилизация вторична, если, конечно, она не перерастает поставленной задачи и не превращается в креативный текст – оригинальную модификацию, индивидуально-авторскую вариацию жанра. Вторичность стилизации обусловлена тем, что она изначально направлена на воссоздание некоего «образа» жанра. В эпоху жанровой деканонизации всегда остается опасность, о которой предупреждал М.М. Бахтин, – опасность «стилизации отживших форм»¹³.

По мнению Тынянова, «...стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <...>. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»¹⁴. Однако порой можно наблюдать и совсем другой случай, когда в стилизации дает о себе знать своеобразный пародийный эффект, совсем не запрограммированный автором, сознательно не входящий в авторское задание.

2. *Жанровое пародирование*. Так же, как и стилизация, предполагает эстетическую дистанцию. Но здесь эта дистанция не столько временная, сколько мировоззренческая. Более того, в жанровой пародии проявляется комически-сниженное отношение автора к исходному тексту-прецеденту, утрированное воспроизведение отдельных жанрово-стилевых приемов

или жанровой модели в целом. Пародическому осмеянию чаще всего подвергаются безнадежно устаревшие жанровые формы или стереотипные представления о жанре, уже не удовлетворяющие запросам современного эстетического сознания. Пародия в таком случае служит активно-творческому пересмотру сложившейся жанровой традиции, становясь внутренним фактором эволюции жанра¹⁵.

Заметим также, что пародия на тот или иной жанр уже не относится напрямую к жанру, ставшему объектом пародии. В этом плане достаточно поучительно предупреждение М.М. Бахтина о пародийном сонете: «Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а *предмет изображения*; сонет здесь – *герой пародии*. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а *образ сонета*»¹⁶. «Образ» жанра возникает, как известно, и в стилизации. Но пародическая установка автора заставляет отчетливее проявиться жанровой рефлексии. В силу того, что пародирующий жанр всякий раз задает образ жанра, служащего объектом пародии, то он и сам, в свою очередь, должен быть осмыслен как отдельный, вполне самостоятельный жанр, результат осуществленной автором метажанровой рефлексии.

3. *Создание жанровых стереотипов.* Как и в случае со стилизацией здесь важна установка на некую исходную образцовую модель жанра. Но только ориентация на жанровый канон как феноменологический образ заменяется здесь воспроизведением канона как некой сложившейся парадигмы, иначе говоря, набора готовых стереотипных представлений о жанре. О подобном процессе очень точно замечает Н.Д. Тамарченко: «...канон формализуется – утрачивает мировоззренческую глубину, превращается в свод технических приемов. Воспроизведение первообраза-эйдоса сменяется поэтому в литературе периода “антитрадиционализма” (С.С. Аверинцев) или “художественной модальности” (С.Н. Бройтман) варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов и созданием устойчивых жанровых стереотипов»¹⁷. Таким образом, в отличие от стилизации жанровый стереотип – это воспроизведение некоего жанрового трафарета, шаблонной модели, а не живого «образа» жанра. Чаще всего жанровый стереотип – удел авторов-дилетантов или графоманов. Особенно типична такая тенденция для массовой и эпигонской литературы.

4. *Реконструкция жанрового эталона.* Создание эталонного для той или иной жанровой традиции текста выступает как результат ориентации творческого сознания художника на жанровый *архетип*. Даже на стадии классицистического искусства мы наблюдаем некий

феноменологический «остаток», что обнаруживает себя в жанровом образце-каноне (не следует путать с жанровой парадигмой). Пусть и в серьезно редуцированном виде, но в этом каноне-образце уже проявляется тот исходный жанровый архетип, что, по сути, и определяет весь последующий ход эволюции жанра. Особенно возрастающую роль жанрового архетипа наблюдаем в эпоху индивидуально-авторского творчества. Объясняется это тем, что и в условиях современной эстетической практики сознание художника интенционально направлено на жанровый «эйдос»: внутренняя «сущность» жанра ищет повода воплотиться в конкретной форме художественного произведения – всякий раз произведения того или иного жанра. Но эта творческая работа предполагает уже не воспроизведение готовой жанровой парадигмы, а *реконструкцию* некоей исходной жанровой сущности (эйдоса), идеального «первообраза» жанра. В отличие от жанровой стилизации, ориентированной преимущественно на жанровый закон (парадигму), *эталонный* текст конкретной жанровой традиции обусловлен кругозором современной автору эстетической системы, что делает его подлинно художественной новацией, проявлением *индивидуально-авторской феноменологии* жанра.

В чистом виде эталонный текст жанровой традиции встречается не так часто. В условиях эстетической практики Нового времени данный текст-эталон может быть «отягощен» целым рядом привходящих жанровых рефлексов. Отметим также в качестве сопутствующего атрибута эталонного текста сам факт жанровой номинации. Вынесение в заглавие или подзаголовок произведения имени жанра, экспликация в заголовочном комплексе явления жанровой авторефлексии становится вполне обычным делом для современной эстетической практики текстообразования¹⁸.

Акцентируем еще одно обстоятельство, на наш взгляд, серьезно осложняющее выведение общей теоретической модели вторичного текста. Все многообразие вторичных текстов можно (при желании) свести к следующим двум типам: 1) вторичные тексты с проявленной комически-пародийной мотивировкой (теория жанра пародии в таком случае представляется действительно неоценимой) и 2) вполне серьезные, творчески самостоятельные опыты, в то же время обнаруживающие интертекстуальную авторскую стратегию. Что касается второго типа текстов, то структурно-семантический механизм пародирования уже не в состоянии адекватно объяснить их природу. Это особенно относится к модели вторичного жанра в лирике, объяснение которого плодотворно лишь с учетом родовой специфики лирического творчества, и прежде всего – его интертекстуальности и нацеленности на авторитетное прецедентное слово.

В этом отношении особенно показательны четверостишие А. Ахматовой: «Не повторяй – душа твоя богата – // Того, что было сказано когда-то. // Но, может быть, поэзия сама – //

Одна великолепная цитата». Заметим, что начало ахматовской эпиграммы полемически заострено против известного признания Е. Боратынского, обращенного к польскому поэту А. Мицкевичу: «Не подражай: своеобразен гений // И собственным величием велик...». Таким образом, используемая Ахматовой грамматическая форма императива – своеобразная реплика в затянувшемся на целое столетие споре поэтов о природе их ремесла. Признавая с известной долей сомнения, что поэзия – «одна великолепная цитата», Ахматова в то же время, можно сказать, осуществляет встречу (или диалог) двух культур – Запада и Востока, мастерски воспроизводя в своей лирико-философской эпиграмме стиховую форму рубаи – жанра восточной мудрости.

Приведенный пример убеждает в том, что интертекстуальный диалог в лирике – лишь санкционированная самим же данным родом литературы форма утверждения поэтической индивидуальности, поэтому-то в анализе лирических произведений необходимо более четко и последовательно отграничивать «вторичность» от «второсортности» и творческой несамостоятельности. С нашей точки зрения, ни в коем случае не стоит смешивать два значения понятия «вторичный текст», одно из которых связано с творческой несамостоятельностью и откровенно подражательной установкой, а другое – с текстом, творчески самостоятельным, однако ориентированным на прецедентный источник и в той или иной степени трансформирующим его.

Рассмотрим особый случай бытования вторичного текста в лирике. Так, например, уже пушкинский «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...») следовало бы расценить как «свободное переложение» сонета Вордсворта «Scorn not the Sonnet...» («Не презирай сонета...»). Но исходная структурно-семантическая модель, сам дискурсивный механизм смыслопорождения, перенесенный на иную национально-историческую почву, используется поэтом для создания совершенно оригинального текста, своего рода национального варианта «сонета о сонете». В таком случае (зададимся вопросом) не точнее ли суть данной жанровой установки передает термин восточной поэзии «назирэ», что означает «ответ» одного поэта на произведение другого поэта, чаще всего своего предшественника?

Как определяет А.П. Квятковский, назирэ (или назира) – это «каноническая форма переделки известного произведения в части его фабулы и образов с обязательным привнесением оригинальных черт»¹⁹. Признаём, что характерная для современной литературной ситуации поэтика художественной модальности все более культивирует неканонические формы назирэ (за неимением другого, более привычного для европейского уха, будем пользоваться данным арабским термином). Примером подобного назирэ могут служить и поэтические циклы-диалоги, рожденные из ответного послания на прецедентный текст-источник: например, «Анне Ахматовой» А. Блока и «Я пришла к поэту в гости» А.

Ахматовой, как известно, заимствующей у своего предшественника метрико-строфическую форму испанского романсеро. В этом же ряду находятся отдельные сонетные формы Евгения Шешолина²⁰, что подтверждает и их жанровая номинация: например, «Назирэ на сонет Пушкина» и «Назирэ на сонет Лопе де Вега». В случае с «Назирэ на сонет Пушкина» ситуация осложняется тем, что вторичный текст Шешолина становится уже «третичным», если учесть ситуацию творческого диалога Пушкина и его английского предшественника Вордсворта. Классический текст пушкинского «сонета о сонете» хорошо известен, поэтому ограничимся лишь воспроизведением сонета Шешолина.

Джакомо, Данте и начало пира:
Перттарка! – Триста лет не встать с колен! –
Ронсар, Камюэнс, Лопе и нетлен
Гонгоры стиль, и светел дух Шекспира.

Эредиа! – Зеркал старинный плен, –
А там – свободы боль, Бодлера лира,
Стефан – фиал сапфирного эфира,
Сатира переплакавший Верлен.

Пока Тавриду прививал Мицкевич,
Наш Пушкин три – как могущий царевич –
Цветка легко сорвал с альпийских круч,

И мне Иванов – жрец гиперборейский,
Волошин, Бунин, Лебедь Царскосельский
Сонетный к сердцу подобрали ключ²¹.

Специально отметим существенный для обоих поэтов графический раздел между катренами (октавой) и терцетами (секстиной), знаменующий важнейший и в сюжетно-композиционном плане переход от истории сонетного жанра в западноевропейской традиции к оценке собственно славянского вклада (здесь особенно показательна посредническая роль польского сонетиста А. Мицкевича) и далее – к характеристике уже непосредственно русского «извода» жанра.

Склонность к сонету у Е. Шешолина может быть признана поистине уникальной. В высшей степени поразителен достигнутый им синтез европейской и восточной культурных традиций, выделяющий данного поэта даже на фоне такого «культуртрегера» исключительно западной ориентации, как И. Бродский. Приведенный пример демонстрирует прекрасное владение Шешолиным самой совершенной формой европейской поэзии – сонетом строгого употребления (в данном случае итальянского образца). Но поэт также всемерно культивирует форму газели и рубай, позволяя себе и свободные сонетные композиции, о чем свидетельствуют, к примеру, авторские жанровые номинации: «Русский сонет», «Восточный сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет».

В аспекте интересующего нас вторичного жанра показательно еще одно стихотворение Шешолина, на сей раз выполненное в духе восточной поэзии, – «Мухаммас на газель Михаила Кузмина». В словаре А.П. Квятковского находим пояснение этого восточного жанра (или твердой стиховой формы): «Мухаммас (*араб.* – упятеренный) – строфическая форма в поэзии Ближнего и Среднего Востока, а также у некоторых народов Кавказа <...> В каждой строфе мухаммаса 5 стихов. Стихи первой строфы имеют общую рифму или общий редиф. Вторая и последующая строфы имеют свою рифму или редиф для всех строк, кроме конечной, которая обязательно завершается рифмой или редифом первой строфы (а иногда повторяет последний стих первой строфы целиком)»²². Примечательно, что текст М. Кузмина «От тоски хожу я на базары: что мне до них!» из цикла «Венок весен (газэлы)» в полном виде (т. е. в объеме 12 стихов) входит в состав шешолинского мухаммаса: каждые два последних стиха пятистрочной строфы мухаммаса – это соответствующее двустишие кузминской газеллы. Приведем для наглядности полный текст мухаммаса с выделением соответствующих заимствованных фрагментов газеллы Кузмина.

На Камчатке проросли чинары: что мне до них!
Ломятся газетные амбары: что мне до них!
Льются песен новые гектары: что мне до них!
От тоски хожу я на базары: что мне до них!
Не развеют скуки мне гусяры: что мне до них!

То ли галстук обнимает горло, то ли аркан...
То ль участок поманил под солнцем, то ли капкан...
Я поправлюсь, – я спою иначе, – где мой стакан! –
Кисея, как облак зорь вечерних, шитый баркан...
Как без глаз смотрю я на товары: что мне до них!

Я могу сказать и горько, что в полнеба – слеза,
Что меня высматривает снизу злая гюрза;
Я могу сказать и сладко, словно некий мирза:
Голубая кость людей влюбленных, ты, бирюза,
От тебя в сердцах горят пожары: что мне до них!

И за кем в такие дебри это племя зашло?
(Скажешь слово, – и иглой как будто в темя пошло!)
Долго в землю сыпалось железо: семя взошло, –
И клинок дамасский уж не манит: время прошло,
Что звенели радостью удары; что мне до них!

Ах, Тамары, Светы и Маринки! Был бы кошель!
(Все, мол, эти вечные картинки, – был бы кошель!)
Мне с ресниц сдували бы соринки, был бы кошель!
Сотню гурий купишь ты на рынке, был бы кошель,
Ах, Зулейки, Фатьмы и Гюльнары: что мне до них!

Сквозь асфальт словесный прорастет моя колея,
Коль красивая такая мне попала шлея!
Я живу, в граненые сосуды сердце лия, –
Не зови меня, купец знакомый, – щеголь ли я?
Хороши шальвары из Бухары: что мне до них!²³

Таким образом, из 30 стихов (шесть пятистишных строф) шешолинского текста 12 стихов (т. е. 40 % общего объема) – это строчки поэта-предшественника. Следование законам жанра приводит к тому, что пространная форма мухаммаса буквально вбирает в себя (поглощает) утонченную газель Кузмина, предоставляя автору более свободные и разнообразные формы лирического самовыражения. Не случайно, заимствуя сюжетно-образный потенциал кузминской газеллы, Шешолин распространяет его на более широкий проблемно-тематический круг. Тут появляются и ирония северного поэта («На Камчатке проросли чинары»; «Ах, Тамары, Светы и Маринки!»), и смешение исторических времен (причудливое соседство жанровой стилизации с «газетными амбарами» и «гектарами песен»), а главное – происходит совмещение различных ипостасей лирического «я» (одновременно и пропойцы, и Дон Жуана, и поэта в одном лице), что серьезно драматизирует исходный текст-прецедент.

Итак, как видим, самоопределение поэзии – этого в высшей степени традиционалистского вида искусства – предусматривает достаточно широкий круг интертекстуальных перекличек. Однако подобного рода интертекстуальность выступает как *родовая, онтологическая черта* лирической поэзии. Пожалуй, лучше всего о законе интертекстуального диалога высказался Пушкин в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Вот, между прочим, удачно найденная им формула поэтического бессмертия: «И славен буду я, доколь в подлунном мире // Жив будет хоть один пиит». Примечательно, что, отталкиваясь от прецедентных текстов – оды Горация «К Мельпомене» и державинского «Памятника», Пушкин совершенно по-иному осмысляет сам механизм бессмертия лирического поэта, связывая его уже не с ценностями державной государственности (как, например, у Горация и Державина), а именно с верностью поэтической традиции и «герметической» включенностью в мир непрерывного (как и сама смена поколений) интертекстуального диалога. Все это и обуславливает на практике «вторичность» поэтического текста – за счет особо концентрированного обогащения культурной традицией и соответствия сущностной природе лирики как рода литературы.

Примечания

¹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 30.

² Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 23.

³ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 26.

⁴ Торон П. Статус Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы к обсуждению. Рига; М., 1995 – 1996. С. 56–57. (Тыняновские сборники. Вып. 9)

⁵ Владимирова О.А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 37.

⁶ Данные категории впервые введены и обоснованы немецким исследователем Э. Ротермундом применительно лишь к одному типу текста – пародии. См.: Rothermund E. Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München, 1963. О.А. Владимирова же посчитала целесообразным распространить их и на другие виды вторичного текста.

⁷ Владимирова О.А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика. С. 39.

⁸ Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 11.

⁹ Там же.

¹⁰ Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940 – 1960 гг. М., 1997. С. 161.

¹¹ См.: Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 322–325.

¹² Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический цикл: историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. М., 2003. С. 21.

¹³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 432.

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

¹⁵ «Огромную эволюционную работу, проделываемую пародией» в жанровом отношении, Ю.Н. Тынянов усматривал прежде всего в изменении жанра как системы, в переводе его в другую систему (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 284–310). См. об этом также: Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 308.

¹⁶ Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 418.

¹⁷ Тмарченко Н.Д. Канонические жанры // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 91.

¹⁸ См. об этом подробнее в нашей работе: Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9 – 11 окт. 2008 г.: В 2 т. Т. 1 / сост. А.В. Подчиненов. Екатеринбург, 2009. С. 80–91.

¹⁹ Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 1998. С. 196.

²⁰ Поэт практически неизвестен широкой читательской аудитории, поэтому есть необходимость хотя бы в краткой биографической справке. Родился Е. Шешолин в г. Краслава на юго-востоке Латвии, детство провел в Резекне (кстати сказать, родина Ю.Н. Тынянова), учился в Ленинграде и Пскове, учительствовал и бедствовал до конца своей жизни в России. 27 апреля 1990 г. при странных, до сих пор не выясненных обстоятельствах был выброшен из окна третьего этажа в центре Даугавпилса. Поэту было тридцать четыре года. Более подробные сведения о поэте можно найти в изданиях: Шешолин Е. Солнце невечное / сост. и ред. А. Белоусов, Г. Шешолина. Резекне, 2005; Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005.

²¹ Цит. по: Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005. С. 267.

²² Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. С. 195.

²³ Шешолин Евгений. Солнце невечное. С. 136–137.

О принципах эволюции литературного ряда

Вопрос о литературной эволюции был первоначально поставлен в российской науке еще в конце XIX века. Первый шаг в применении эволюционного подхода к вопросу о генезисе и развитии литературных явлений был сделан историком Н.И. Кареевым. Оговорившись своей позицией «неспециалиста», упомянутой в названии сочинения¹, Н.И. Кареев обосновал применительно к литературе само понятие «эволюция»: она трактовалась ученым как направляемое внутренними законами литературного процесса изменение формы устройства произведений. В близкое время эволюция литературных форм стала предметом научного интереса А.Н. Веселовского. Задачу основанной им исторической поэтики Веселовский видел в том, чтобы «отвлечь законы поэтического творчества <...> из исторической эволюции поэзии»². В противоположность Н.И. Карееву, А.Н. Веселовский объяснял эволюцию форм изменениями содержания, которое, в свою очередь, определяется развитием общественного сознания – то есть фактором внелитературным. Так, для А.Н. Веселовского «история мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление»³. И это была особенность позиции Веселовского, отличавшая его взгляды на эволюцию от современных ему и позднейших: «...имманентных объяснений литературного процесса русский ученый не признавал»⁴.

Актуальность представления о литературной эволюции в полной мере проявилась в XX веке. В 1920-е гг. эта идея была выдвинута на повестку П.Н. Сакулиным, а также учеными, более или менее тесно связанными с формальной школой: такими, как В.Н. Перетц, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон. Последние, опираясь на А.Н. Веселовского, специально акцентировали формальную сторону литературной эволюции в качестве предмета изучения. «История литературы рассматривает и изучает формальную сторону памятников словесного творчества, ее эволюцию»⁵, – писал В.Н. Перетц. В.М. Жирмунский, вслед за авторами сборников «Поэтика», «традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве момент эстетический от внеэстетического», противопоставлял «деление на *материал* и *прием*»⁶, и был склонен рассматривать именно эволюцию приема, хотя и понимаемого «телеологически». При этом как В.Н. Перетц, так и В.М. Жирмунский (и Ю.Н. Тынянов, и Р.О. Якобсон) полагали, что эволюция входит в предмет и содержание истории литературы.

Однако еще в начале 1920-х П.Н. Сакулин качественно противопоставил историю литературы, изучающую предмет в контексте действия внешних каузальных факторов, и историческую поэтику, подчеркнув, что литературная эволюция является предметом именно

последней дисциплины. Полемизируя с формалистской концепцией поэтики в изложении В.М. Жирмунского, П.Н. Сакулин писал: «Эволюция – развитие явления “по природе”, как выразился еще Аристотель, а история изучает конкретный процесс, обусловленный действием каузальных факторов. Поэтому <...> предпочтительнее было бы и самую науку называть “эволюционной”, а не исторической поэтикой»⁷. Сама идея эволюции в представлении ученых начала XX столетия была прочно связана с именем А.Н. Веселовского. Поэтому, даже вменя литературе внутренние законы развития и существенно отходя тем самым от первоначальной концепции дисциплины, П.Н. Сакулин «эволюционную» поэтику возводил тем не менее к замыслу А.Н. Веселовского.

При всей оппозиционности ОПОЯЗа академизму, подход к вопросу о литературной эволюции Ю.Н. Тынянова был основательно укоренен в академической научной традиции. Именно поэтому Ю.Н. Тынянов заострил момент эволюционной самостоятельности литературного ряда. Суверенитет литературного ряда был существенно важен и для Кареева, подчеркивавшего, что литературная эволюция совершается независимо от других эволюций, происходящих в жизни общества; и для Сакулина, писавшего: «Каузальное развитие подчиняется общим историко-социологическим законам. В эволюционном моменте развития проявляется внутренняя природа вещей, и тут каждый данный процесс представляет <...> свои специфические закономерности»⁸. Продолжая эту линию, Ю.Н. Тынянов и Р.О. Якобсон настаивали, что литературный ряд является системой, эволюционирующей по имманентным законам, и подчеркивали: «Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы»⁹. Якобсон позднее называл «пучки художественных форм» продуктами «внутренней эволюции собственного ряда», которые только «ищут себе адекватную среду или творческую личность, которая позволила бы им воплотиться»¹⁰.

Как видно, в 1920-е гг. представление об имманентном характере законов литературной эволюции было вполне общим. Однако сами эти законы оставались невыявленными¹¹. В этом смысле Ю.Н. Тынянов сделал существенный шаг, заговорив о диалектической природе эволюции. Ход ее виделся Ю.Н. Тынянову следующим образом:

«При анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизированному принципу конструкции – диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение – конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции»¹².

Предложенная Ю.Н. Тыняновым диалектическая модель литературной эволюции содержала передовой взгляд на предмет. Однако по своему существу она вызывала¹³ и вызывает критические соображения: как минимум, два.

Первое. Из приведенной цитаты (как и из общего контекста тыняновских работ) видно, что диалектический принцип виделся Ю.Н. Тынянову, в духе современной социокультурной обстановки, как борьба нового со старым, как отрицание по преимуществу. В диалектике для Ю.Н. Тынянова главное – различие и антагонизм двух начал¹⁴. Момент их существенного единства ученому не представлялся актуальным. Конечно, при таком подходе к делу сама эволюция скорее предстает как перманентная революция. Критикуя тыняновскую модель литературного развития, П.Н. Медведев в 1928 г. справедливо писал: «Для того, чтобы обнаружить эволюционную связь <...> нужно показать, что два явления существенно связаны между собой, и одно – предшествующее существенно определяет другое – последующее. Этого-то как раз Тынянов и не показывает»¹⁵.

И второе. Диалектика, предложенная Ю.Н. Тыняновым, диалектикой в собственном смысле слова не является, поскольку касается только лишь одного феномена: так названного «конструктивного принципа»; соотносимые же в диалектическом отношении феномены в модели не артикулированы и, как можно предполагать по содержанию работы, на разных этапах оказываются различными. Добавим, что именно «конструктивный принцип», а не литература, проходит четыре тыняновских этапа становления. Ученого интересует жизнь приема (чем «конструктивный принцип» на общеформалистском языке и является). Однако применение модели становления приема к литературе как явлению было бы методологически неоправданно. Ю.Н. Тынянов этого и не делает, – фактически оставляя тем самым вопрос о принципах литературной эволюции открытым.

Таким образом, показав необходимость моделирования литературной эволюции на диалектической основе, Ю.Н. Тынянов не столько осуществил подобное моделирование, сколько определил вектор дальнейшего научного поиска.

Проблемы, поставленные в начале XX столетия, сохраняют актуальность и сегодня¹⁶. Во второй половине XX века вопрос о литературной эволюции специально рассматривался И.П. Смирновым. Для него духовные общности, такие, как культура или литература, обладают телеологической завершенностью, и это дает ученому право настаивать на том, что «диахрония системна, культура стадиальна»¹⁷. Отсюда стремление И.П. Смирнова усматривать в основе развития литературного ряда эволюционный принцип. Однако И.П. Смирнов видит факты литературы не столько в их суверенности, сколько в качестве артефактов, происхождение и характер которых обусловлены доминирующей в культуре ментальностью. Концепцию И.П. Смирнова сближает с тыняновской моделью эволюции то,

что в ней действуют, поочередно сменяя друг друга, два начала: «Процесс диахронических трансформаций протекает, по предположению, так, что два фундаментальных, инвариантных типа сознания, один из которых отождествляет знаки с референтами, а другой – референты со знаками, поочередно проявляются в варьирующихся диахронических системах»¹⁸. Следствием этого становится чередование в литературе «первичных» и «вторичных» стилей¹⁹.

* * *

Опыт И.П. Смирнова показал, что эволюционные закономерности естественно усматриваются, когда исследуется материал одной определенной литературной системы: в данном случае, русской. Вспомним известный тезис В. фон Гумбольдта о том, что «бывают творения духа, которые <...> могут родиться лишь благодаря одновременной самодеятельности всех», и языки «всегда в подлинном и прямом смысле творятся нациями как таковыми»²⁰. Его можно продолжить в том смысле, что, следовательно, ими же творятся и национальные литературы, или системы словесности. Это дает повод для рассмотрения русской словесности как единого макромасштабного высказывания, единой диахронической системы. Учитывая функционально-речевую природу этой системы, для ее обозначения используем понятие «макродискурс».

Добавим, что при этом сохраняет актуальность установка на применение диалектического метода как инструмента анализа имманентных законов эволюции. Однако само видение диалектики требует уточнения сравнительно с общеизвестной триадой. Диалектический метод, реконструированный по его античным источникам, был формализован в 1920-е гг. А.Ф. Лосевым. С позиции античной диалектики, всякий предмет мыслится в модели не триады (тезис-антитезис-синтез), но тетрактиды, четыре начала которой – *одно, иное, становление* одного в ином и *факт* этого становления²¹.

Будем рассматривать эволюцию как *становление*. Примем за аксиому, что русская словесность начинается с принятия христианства, поскольку именно тогда письмо стало культурно маркированной дискурсивной практикой. В таком случае письмо и есть то самое *одно*, которое проходит становление в *ином* устной словесности. Становление письма в среде устной словесности будем понимать как основной имманентный принцип эволюции литературного ряда на средневековом этапе.

Эмпирическое исследование средневекового материала, показывает, что в эпоху Киевской Руси словесность прошла одну и вступила в другую стадию своего становления²². Если на раннем этапе письменность тяготела к нормативным, прежде всего ораторским приемам организации текста по правилам книжной риторики, то с конца XII века положение изменилось. «Слово о полку Игореве» отметило собой момент, когда книжный и устный

типы риторики стали тяготеть к сближению. Д.С. Лихачев писал о том, что для раннего этапа были характерны две различных фигуры авторства, которые он называл «проповедник» и «певец»²³. С конца XII века эти фигуры стали сближаться, пока их различия не утратили релевантность. По-видимому, на раннем этапе действовал механизм обособления письма от устного слова, а затем включился механизм сближения. Соответственно, можно обозначить первый этап эволюции как этап *спецификации письма*, второй же – как этап *интерференции письма и устного слова*.

Анализ материала, относящегося к периоду с XIV по XVII век, позволяет заключить, что в этот период также последовательно действовали два доминантных механизма, сформировавшие этап *тематизации письма* и этап *фокализации письма*. Доминанта этапа тематизации заключалась в расширении предметного поля письменности, включении в него максимально широкого круга тематизмов. Доминанта этапа фокализации была связана с развитием субъектного начала, плюрализацией точек зрения, развитием вымысла.

Четыре названные этапа – спецификации, интерференции, тематизации и фокализации – в своей совокупности организуют законченный цикл эволюции литературного ряда. Это подтверждается исчерпанностью в конце цикла относящейся к началу *факта* стороны диалектического становления – литературной системы, изначально сориентированной на византийский образец и к концу цикла пришедшей к упадку. Завершенность цикла создает возможность его схематического моделирования.

Естественно возникает вопрос: что движет сменой этапов? Материал позволяет предположить, что она направляется последовательным действием трех онтологически укорененных импульсов, стимулирующих культурные сдвиги и по отношению к эволюции словесности выступающих как имманентные факторы. Назовем их импульсами *экспонирования*, *разработки* и *форматизации*. Действие каждого из этих импульсов активизирует одну из трех архитектурных составляющих макродискурса (предмет речи, ее носитель и адресат)²⁴. Импульс экспонирования активизирует *рецептивную* составляющую, связанную с инстанцией адресата. Под его влиянием складываются этапы спецификации и интерференции. Импульс разработки активизирует *референтную* составляющую, связанную с инстанцией предмета дискурса. Он инициирует этап тематизации. Импульс форматизации активизирует *креативную* составляющую, связанную с инстанцией носителя высказывания. Вследствие этого открывается этап фокализации.

Предложенная гипотеза подкрепляется тем, что представленные в ней механизмы не прекращают своего действия с завершением средневековой эпохи. Словесность начала XVIII века в эволюционном отношении проходила стадию, типологически подобную той, которая имела место в начале XI столетия. Совершилось заимствование новой, европейской,

литературной системы, принятой как парадигматическая. В основу диалектического становления легла новая культурно маркированная институция. Если на средневековом этапе это была институция письма, то теперь это стала институция художественности, или поэзии, которой русское средневековье не знало. Поэзия выступила как становящееся *одно*, относительно которого не-художественная словесность позиционировалась как *иное*. Это позволяет говорить о повторном действии импульса экспонирования, «вбрасывающего» в семиосферу культуры новую институцию; и о соответствующем включении механизма спецификации – на этот раз, *спецификации художественного*.

Этап спецификации художественного достиг апогея в пушкинскую эпоху. А уже к середине XIX века в писательской рефлексии все чаще стала возникать мысль, что поэзия в литературе должна подчиняться иным приоритетам: религиозному, гражданскому и проч. Наконец, Лев Толстой прямо провозгласил, что литература – это средство общения людей. При этом в «Войне и мире» писатель демонстративно нарушил традицию художественного письма, в историософских разделах романа используя ментально ориентированную референцию. Изменение референциальности литературного дискурса на новом витке эволюции маркировало смену ее этапов: оно позволяет судить о включении механизма *интерференции художественного и нехудожественного слова*. Органичная для художественной литературы референция к хронотопу стала дополняться референцией к мыслительному событию. В XX столетии это привело к бурному развитию эссеистики, распаду наррации, появлению и культурному доминированию прозы нон-фикшн.

Таким образом, исследование механизмов эволюции словесности позволяет увидеть литературный процесс как сущностно единое целое, проходящее внутренне обусловленные фазы становления. В результате возникает возможность типологически соотносить различные этапы литературной эволюции. Однако охарактеризованные здесь законы оказываются применимы только к русской литературе. «Использование материала той или иной конкретной культуры в целях выяснения абстрактных диахронических правил, конечно же, оставляет открытым вопрос о том, насколько репрезентативна в этом отношении исследуемая культура»²⁵, – пишет И.П. Смирнов. Поэтому вопрос о принципах литературной эволюции нельзя считать вполне решенным. Дальнейшее направление их поиска, предположительно, связано с рассмотрением локальных механизмов эволюционирования иных литератур и установлением типологических сходств, позволяющих прийти к обобщениям универсального характера.

Примечания

-
- ¹ Кареев Н.И. Литературная эволюция на Западе: Очерки и наброски из теории и истории литературы с точки зрения неспециалиста. Воронеж, 1886.
- ² Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 498.
- ³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 53.
- ⁴ Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 234.
- ⁵ Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922. С. 19.
- ⁶ Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. Пб., 1921. № 1. С. 53.
- ⁷ Сакулин П.Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 82.
- ⁸ Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925. С. 86.
- ⁹ Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 283.
- ¹⁰ Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 336.
- ¹¹ Сам Тынянов писал: «Построение замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые, в широком смысле, социальные ряды, и, стало быть, обречено на неполноту» (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 30).
- ¹² Тынянов Ю.Н. О литературном факте // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 17.
- ¹³ См. напр.: Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 213–230.
- ¹⁴ Аналогичная бинарность виделась В.М. Жирмунскому, в 1920 г. противопоставившему «классиков» и «романтиков». См.: Жирмунский В.М. О поэзии классической и романтической // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 175–181. Подобным образом рассуждал и П.Н. Сакулин, у которого двигателем эволюции представляла перманентная смена двух «мировоззрений»: «реализма» и «романтизма». См.: Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. И.П. Смирнов справедливо заметил, что «традицию, которая питала проведенное В.М. Жирмунским типологическое разграничение, нетрудно проследить на русской почве вплоть до идей Белинского, различавшего поэзию “реальную” и “идеальную”». (Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 10).
- ¹⁵ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. С. 221.
- ¹⁶ Этому способствует сохранность методологического контекста. С одной стороны, в исторической поэтике сохраняет приоритет сравнительный метод, дополненный учетом развития эстетического объекта. На рубеже столетий С.Н. Бройтман, полемизируя с П.А. Гринцером и М.Л. Гаспаровым, определил: «Историческая поэтика изучает генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм» (Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 9). С другой стороны, в истории литературы остается актуальным каузальный метод, дополненный учетом подтекстов как порождающей причины литературных фактов.
- ¹⁷ Смирнов И.П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М., 2000. С. 14.
- ¹⁸ Там же. С. 20.
- ¹⁹ Термины Д.С. Лихачева, введенные им в работе: Развитие русской литературы X – XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973.
- ²⁰ Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 65.
- ²¹ См. напр.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение. М., 1995. С. 10–13 и далее. Заметим, что у Ю.Н. Тынянова этой тетрактиды нет, а значит, не приходится говорить и о диалектике.
- ²² Ход этого исследования изложен в нашей работе: Кузнецов И.В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. М., 2007.
- ²³ См.: Лихачев Д.С. Возникновение русской литературы. М.; Л., 1952.
- ²⁴ Эти составляющие были выделены еще Аристотелем: «Речь состоит из трех элементов: самого говорящего, предмета, о котором он говорит, и лица, к которому он обращается» (Аристотель. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 14). С тех пор вплоть до современности на их учете неизменно строятся все риторические концепции.
- ²⁵ Смирнов И.П. Мегаистория. С. 13.

Деструктурная коллизия интертекстуальных связей

Литературный процесс, который рассматривается в теории литературы с разных позиций и разных точек зрения, включает в закономерности развития такие грани, как ситуация, действие, факт, интеграция, взаимовлияние, иерархия, упорядочение, структура, выбор, актуальность, предложение, надстройка, диалог. Литературное творчество стремится к некоему обобщению в плане художественного эмпиризма. Система ценностей, которая положена в основу текста, создаваемого, либо уже созданного, не ограничивается выбором единственно верной надстройки произведения. Автор «не закавычивает» читателя, не заключает его фигуру в мысленные скобки, а, наоборот, ставит смысловое многоточие, которое и регулирует дальнейшее движение мысли по естественной спирали видения. Несколько иначе обстоит дело с самим «идеальным» текстом, который максимально пропитывается условными кодами, знаками, фигурами, общими идиомами, символами и отсылками. Круг текстов, попадающий в поле читательского видения, настолько широк, что определиться в свойствах каждого «факта» – непосильная задача, но наметить перспективу определения механизма жизни/письма литературного произведения возможно.

Диалогический характер литературы, связь текстов, межтекстовая коммуникация, оппозиция «текст – читатель», тезис «мир как текст» – все это утверждения литературной теории XX века, в которой доминантным является принцип дуалистический корректности и смысловой дисперсии. Поле игры, в которое попадает читатель, открыто в максимальную проекцию, как его сознания, так и проекцию всего литературно-исторического процесса. Главным обязательным условием этого коллажа/игры смыслами является герменевтическая, либо общекультурная компетентность. Достижение итогового результата – поиска смысла как формы действия – в данном случае полипозиционно. Рецепция уже выходит за грани только текста; восприятие, следовательно, приобретает структуру комбинаторного круга/кольца. В теории литературы XX века данный феномен можно определить как принцип игровой текстуализации чужих дискурсов. Дискурс-основа, который воспринимается как «объект вторичный по отношению к реальности»¹, способен на метаязыковые движения. Готовность к высказыванию и факт его произнесения не есть модальности одного уровня, их разнонаправленность определяется сущностными

критериями: путь/познание и грань/истина. Выводя текст в широкий «контекст» литературы, автор не ограничивает поле смысла, но текстуализирует его, создавая тем самым коллизию игры в структуры. Внешняя сторона приобретает оттенки внутренних противоречий, имманентный же пьедестал смысла стремится к дискурсивной продуктивности.

Феномен игры в литературном тексте с позиций структурализма, деконструктивизма, постмодернизма ограничивается определением лишь некоторых абстрактных стратегий. Амбивалентный характер же учитывается частично. Стратегия достижения абстрактного абсолюта возможна в случае требования, которое первоосновой создает условие варьирования возможными функциями, либо пропозициями по отношению к литературному факту.

Теоретический аспект интертекстуальности в современном литературоведении разработан достаточно хорошо. Значительные исследования принадлежат таким зарубежным теоретикам как Р. Барт, К. Бремон, А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Н. Пьеге-Гро, М. Риффатерр, Ц. Тодоров, У. Эко; на отечественной почве следует назвать имена Ю.Н. Тынянова, И.В. Арнольд, М.М. Бахтина, А.К. Жолковского, И.П. Ильина, И.П. Смирнова, Н.А. Фатеевой, М.Б. Ямпольского. Большинство работ, которые существуют в поле научной мысли, основой исследования ставят не что иное, как погружение в пространство художественного текста с ориентировкой на разоблачение механизма варьирования текстовых связей, на постижение внутренней сути процесса интертекстуальности. Сложным, на наш взгляд, является именно не момент постижения неустановленной функции интертекста, а характерологический принцип взаимоварьирования глобальности центра, то есть стратификации как поиска пути приближения к эпистемологическому объему.

Конечным продуктом организации языкового высказывания является текст. Сознание (сам человек, личность) организует ход мыслей тоже не иначе как текст. Наличная структура, следовательно, совмещает в себе общие пути организации языкового пространства. Читатель, погруженный в языковую ткань, по мысли Р. Барта, не может, да и не должен, раскрепоститься субъективно. Его «навсегда данная форма комментария... – подражание»². Состоящая из элементов, графически зафиксированная система знаков имеет «материальную опору значения и вариант в собственном смысле слова»³. Собственно знаки-функции (Р. Барт) создают ситуацию, при которой «потенциальный» читатель оказывается диалогичен тексту, произведению. Этот мыслимый диалог превращается бивокально в игру со значениями, приращиваемыми

и вкладываемыми в пространство художественного мира. Всякий текст, по Барту, есть между-текст по отношению к другому тексту. Интертекстуальный характер текста Барт понимал не в его межтекстовом происхождении, а в процессуальности. Прослеживание путей смыслообразования подводит к тому, что функционирование интертекстуальных элементов скользит по наличной структуре, стремится к множественности смыслов. Функция смыслообразования, следовательно, и должна выдвигаться на первый план анализа и восприятия художественного целого. Моделируя текст, автор вступает с читателем в интеллектуальную игру, предоставляет ему не только полную свободу интерпретации, но и возможность участия в порождении текста. Однако условно конечной стадией восприятия должны являться «не различные маршруты /текста/ сами по себе, а лабиринтообразная структура текста». Читатель не должен использовать текст, как ему (читателю) вздумается; текст открыт, но «не позволяет произвольной интерпретации»⁴. Именно это предполагает текст постмодернистский.

В русле такого подхода к восприятию текста может быть очерчена горизонталь чтения: это субъект письма, оппозиционно воспринимающая сторона – реципиент и внеструктурные реалии. Композиционно все они являются уровнями интертекстуального диалога, в котором главенствующую позицию занимает «связь», «отношение», «реакция». Следовательно, уровень горизонта позиций обрastaет еще одним измерением – «текст – контекст», превращаясь в сферу смыслов. По мысли Ю. Кристевой, интертекст пишется в ходе прочтения различных дискурсов, и «всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»⁵. Языковая палитра становится доступна как минимум двойному прочтению, требует декодирования, как на уровне части-фрагмента, так и онтологического целого. Текстовые параллели, рисуемые автором, структурированы по иным принципам их совмещения. Традиционный взгляд на «современный» текст как дискурсивную практику лишен признания понятия «текстовой продуктивности» (Ю. Кристева). Доминантной сутью будет уже не только установление формы, целостности, системы, общего приоритета, сколько соотношение перечисленного с фактом читательского ожидания и собственно переживания этого факта. Метадискурсивный характер литературы говорит о варианте транс-знака, транс-кода, регулируемом сознанием читателя. Сферический, новый уровень прочтения позволяет воспринимать мыслимую реальность как образ, живущий в культуре вообще. Детальность сближения истин, продуктивность взгляда, точка опоры, фактор

переживания – все это становится признаками рождаемой здесь и сейчас художественной иллюзии.

Регулирование диалога осуществляется посредством ряда функций интертекстуальности. Они достаточно часто выявляются применительно к отдельным текстам, но должны быть объединены в деструктурную парадигму. Н. Фатеева ориентирует на важность выявления таких функций интертекстуальности, как конструктивная и текстопорождающая⁶ [8, 38]. Однако, главной процедурой такой метаязыковой рефлексии является определение «индивидуальных» свойств интертекста применительно к каждому отдельному литературному факту, определение функций возможно исключительно через «Я» его автора. Перерабатывая «литературное поле», бессознательно автор стремится к тому, что может быть дифференцировано как дискурс. Модальность последнего и есть деструктурная коллизия интертекстуальных параллелей. Текстовая коллизия, кризис есть решающий фазис в постижении структуры произведения. Именно такой план восприятия интертекста дает возможность определить функциональную грань как грань полифункциональную. Градация роли интертекстуальности – от стилистически значимой функции к онтологически определенной – может быть следующей: *стилеобразующая, текстообразующая, смыслоформирующая, эйдологическая, референционная, дискретная*. Дискретность как черта, либо признак художественного текста не ограничивает общий состав целого, а создает интертекстуальную ситуацию, которая расширяет (прерываясь) условную связь между культурными и литературными кодами. Расшифрованный фрагмент/знак, либо, по Барту, знак-функция приращивает смысловое множество без явного на то ограничения, следовательно, определима функция смыслоформирующая. Столкновение, взаимоналожение ряда «явных» функций допускает варьирование ими как трансформационными механизмами. Интертекст синтезировал в себя все, что может подразумеваться, подразумевается, и то, что уже имело место быть. Формируясь в процессе «жизни»/развития, он регулярно приобретает все новые и новые элементы искусства-жизни, перерабатывая их в сознании/мышлении читателя/реципиента.

Смещение интертекстуальности как процесса в поле видимых и мнимых границ дает реальную возможность преодолеть ступень знаковости. Вербальный характер перестает быть доминантным, следовательно, уместнее обозначить данный фазис интердискурсивной парадигмой. Интердискурсивность являет собой форму поликодовости текста, либо «взаимодействие различных дискурсов как системы когнитивных стратегий, операционных шагов, языковых единиц и структур, правил их

использования и интерпретации»⁷. Такой тезис следует уточнить введением понятия уровня смысловой идентификации. Текстовый объем, создаваемый и формируемый автором, все же индивидуален. Релевантная позиция в нем не должна претерпевать исчезновение/крах. Читательское ожидание не только идет путем следования за дискурсом, но еще и за смысловой интенцией автора/создателя. Интердискурс есть «дискурсная почва, из которой вырастает любое высказывание»⁸. Утрачивая цельность образа создателя, текст теряет контуры эстетического фона, смысловой горизонт индивидуального. Эстетическая вневходимость, как отмечал М.М. Бахтин, есть вневходимость бытию, отсюда «бытие становится чистой феноменальностью»⁹. Текстовый фронт приобретает момент освобождения от будущего. Внутренние законы процесса письма совмещаются с общими принципами естественности жизни.

Интертекстуальность живет именно там, где есть переход, кризис, так как для существования ей необходимо именно изменение, внутренняя семантико-семиотическая трансформация. Функционирование интертекста есть разрешение одних противоречий и созидание других, «понимание, таким образом, сопровождается возникновением тайны»¹⁰. Пред-понимание, ощущаемое читательским сознанием, накладывает свой художественный отпечаток. Видимая конструкция, теряя часть логического, ускользает в поле литературных явлений. «Форма соблазняет, когда нет больше сил понимать силу изнутри ее самой, то есть творить», как отмечает Ж. Деррида¹¹. Текстовое множество корректирует движение мысли в тотальном движении как истории, так и бытия. Диалог как реальность существования литературного творчества социален/а-социален, априорно объясним внешне/ищет амбивалентный выход в момент вечности, упорядочен/лишен строгой иерархии, вариативно подчеркивает индивидуальность/остаётся неидентифицированной тайной. Выход из круга бесконечных ссылок невозможен по определению, да этого и не должно происходить, так как решающим становится коммуникативный смысл, совместимый с понятием «симметрия/асимметрия». Изображение, которое видит читатель на основе текста, дуалистично: это и собственно изображение, и фон (выразительная форма). Идеалистичность кадра, следовательно, смешивается с множеством вариантов поля произведения. Деструктурная коллизия, анти-норма и будет условием интертекстуальной игры. Система/структура, принцип/условие, функция/случай, граница/объем уже не являются обязательными, следует говорить о модальности референционной планки высказывания. Акт коммуникативного реагирования есть вызов традиционным нормам и правилам чтения. Сложность аспекта коммуникации не

в непостижимости бытийной цели, а в адекватной реакции на переживания событийного уровня, фактов текста. Переживание как норма редулицирует множественность текстовых взаимоналожений, расширяет функционирующее целое. Власть текстовой продуктивности предполагает работу не творца, но скриптора, не читателя, но реципиента. Текст, прорываясь на уровень дискурса, в зависимости от типа используемых отношений и ряда интертекстуальных функций преодолевает редулицированное фоническое мерцание, структурируется и постигает ряд «видимых» этапов дальнейшего существования.

Примечания

¹ Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 226.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 373.

³ Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 284.

⁴ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 21.

⁵ Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 176.

⁶ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. М., 2006. С. 38.

⁷ Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009. С. 230.

⁸ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 71.

⁹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 260.

¹⁰ Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 90.

¹¹ Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2007. С. 13.

**Явления пародичности и пародийности в древнерусской литературе
(«Моление» Даниила Заточника и «Слово о полку Игореве»)**

В теории литературы под пародией обычно понимают ироническое подражание серьезным литературным произведениям (жанрам, стилям), осмеяние возвышенного с помощью нарочитого несоответствия высокой формы, заимствованной у пародируемого объекта, и ничтожного содержания, или наоборот¹.

Такое понимание пародии в свое время было существенно поколеблено Ю.Н. Тыняновым. Обратив внимание на явную неоднородность материала, бытующего под именем пародии, Тынянов ввел в обиход теории литературы понятия 'пародичности' и 'пародийности'. Согласно его обоснованию, разные формы пародии отличаются, прежде всего, по своим функциям: так, пародическая форма не предполагает *направленности на какое-либо произведение*, она выполняет служебную роль, являясь средством комических жанров; пародийная форма, напротив, направлена *на* или *против* какого-либо произведения, но комический эффект не является ее первостепенной целью (статья «О пародии»)². Можно сказать иначе: пародийный текст преследует эстетическую цель, он порожден внутрилiterатурной борьбой; пародический текст к эстетическим целям равнодушен, его первейшая задача – борьба общественно-идеологическая. Если пародийность – явление эстетически (формально) злободневное (девиз пародии – «живое и современное»), то пародичность – признак комических жанров, актуальных социально-политически (содержательно), но пользующихся отнюдь не современным им литературным материалом.

Теория пародии Тынянова непосредственно связана с его видением литературной эволюции. Всякая литературная преемственность, – считал он, – «есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Пародия совершенно закономерно сопровождает эту «смену систем». С одной стороны, она способствует разрушению старого, служит средством борьбы против застоя, автоматизма литературных приемов. Суть пародии, по словам Тынянова, «в механизации определенного приема», можно сказать, она наглядно демонстрирует автоматизм застарелого творческого сознания. С другой стороны, пародия выполняет своего рода экспериментальную роль «в переводе старых форм на новые функции»³.

Открытия Тынянова до сих пор являются для филолога необходимым аналитическим инструментом, помогающим различить и оценить феномен пародии не только в ее новых, но и в древних образцах.

Между тем, обстоятельный анализ древнерусской пародии, произведенный Д.С. Лихачевым (в книге «Смех в Древней Руси»), обнаруживает, что идеи Тынянова для данного материала оказались не востребованными. И это не случайно. Лихачев, как известно, был одним из противников тыняновской теории литературной эволюции, которую он опротестовал в своей «Поэтике древнерусской литературы». С точки зрения ученого-медиевиста, эта теория не может считаться универсальной, она отвечает, скорее, литературной ситуации нового времени и совершенно неприменима к литературе Древней Руси, где литературным процессом движет не борьба, а культ авторитета, не разрушение, а хранение.

То, что Тынянов считает «автоматизмом» приема, Лихачев называет «литературным этикетом». Древнерусский писатель стремится утвердить нечто должное и делает это, не столько изобретая новое, сколько комбинируя старое. Об идеально-должном надо говорить приличествующим языком. Отсюда принципиальная установка на отсутствие авторского голоса, на заимствование языка, прежде всего, сакральных текстов. Следование старым образцам (подражание, повторение, цитирование) – добродетель, а не порок. Традиционность приема в древнерусской литературе не воспринимается как недостаток. Прием всегда «нормален»: «произведение существовало для читателя как единое, наперед известное целое». Читатель знал «конец», приступая к «началу», чтение оказывалось подобием церемонии богослужения. Индивидуальные впечатления от литературного произведения здесь не предусмотрены⁴.

Жанр пародии древнерусской литературе известен, но она, по мнению Лихачева, как бы и не совсем пародия, поскольку не является следствием борьбы с устаревшими литературными стереотипами. В Древней Руси, по словам ученого, *«не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятий прогресса и современности, следовательно, не было представлений и об устарелости того или иного литературного приема, жанра, идеологии и пр.»* (курсив наш. – Т.П.)⁵.

На наш взгляд, такое заключение, в свою очередь, тоже нельзя признать универсальным для всей древнерусской литературы. Дело не в том, что Тынянов строит свою теорию пародии на основе литературных фактов нового времени, дело не во времени, а в художественной специфике этих фактов. Древнерусская литература в целом выполняла служебную роль, будучи в подчинении у религиозной идеологии, поэтому

говорила преимущественно канонически-риторическим языком поучений. Но ведь это не значит, что Древняя Русь вообще не знала precedентов художественного опыта.

Между тем, этот опыт не может быть оценен критерием литературного этикета. В отличие от идеологически-этикетного сознания, ориентирующегося на заданную систему религиозных норм, художественное мышление не абстрагируется от движения истории. Известные слова Пушкина *«История принадлежит поэту»* можно считать точной формулировкой одного из первостепенных критериев художественности, явленных со времен Гомера, а на Руси – со времени Автора *«Слова о полку Игореве»*. Иначе говоря, поэта, в отличие от проповедника-идеолога, интересует не должное, а данное, не провиденциальный, а реальный смысл истории. Отсюда следует другой критерий: осмысление имманентной правды истории невозможно без условия творческой свободы как на уровне духовно-идеологическом, так и языкотворческом. Художественное сознание всегда находит свой способ сказать истину, и в этом ему способствуют не готовые формулы риторики, а образные ресурсы самого языка.

Категоричность мнения, утверждающего непроходимую черту между древней и новой литературой, во многом мешает выявлению истинного положения дел на обеих литературных стадиях. Литературные формы в процессе своего развития не отменяются, а претворяются, и это давно уже доказано исследованиями в области исторической поэтики. Собственно, то же самое утверждает и тыняновская теория литературной эволюции: *«Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции»*⁶.

В этой статье мы попробовали взглянуть на два древнерусских текста в ракурсе не этикетно-риторической, а художественной поэтики. Как оказалось, они не располагают к безоговорочному отрицанию тыняновской теории пародии.

1. «Моление» Даниила Заточника

Этот текст был создан, как предполагают, в конце XII или в начале XIII века и в течение времени постоянно перерабатывался, дополняясь все новыми сентенциями, афоризмами, шутками. Сравнивая разные его варианты, Н.Н. Зарубин выделил две основные редакции с жанровым обозначением «Слово» и «Моление» («Послание»)⁷. Д.С. Лихачев считал, что разница между ними не принципиальна, и рассматривал обе редакции как стилистически единое произведение под общим названием «Моление», аргументируя это тем, что в основу сюжета положена, прежде всего, «мольба» к князю. Под таким

названием с комментариями Лихачева была опубликована в «Памятниках литературы Древней Руси» (ПЛДР) основная редакция XII века, именуемая в самом тексте «Слово Даниила Заточника, еже написа своему князю Ярославу Володимировичю» (в дальнейшем мы будем цитировать текст по этому изданию, называя его вслед за Лихачевым «Молением»)⁸. Д.С. Лихачев впервые отметил в этом произведении факты пародирования библейских текстов (в частности, Псалтыри), что до него воспринимали «всерьез» как обычные в древнерусской литературе заимствования и цитаты⁹.

Жанровую специфику «Моления» Даниила Заточника Д.С. Лихачев рассматривал по аналогии с пародийными текстами XVII века, такими, как «Служба кабаку», «Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Сказание о бражнике» и др. Во всех этих случаях пародируются церковные праздники или церковные службы, молитвы, сами библейские тексты. И, что удивительно, такие пародии не только не запрещались, но, напротив, поощрялись церковью, а часто сочинялись и самими клириками. Это загадочное явление было известно и средневековому Западу, о чем упоминает в своей книге о Рабле М.М. Бахтин. По словам Бахтина, пародии создавались буквально на все моменты церковного культа и вероучения (на литургию, церковные гимны, евангельские чтения, псалмы и т.п.): «Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа <...> Это так называемая “*parodia sacra*”, то есть “священная пародия”, одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятных явлений средневековой литературы»¹⁰.

Терпимое отношение к “*parodiae sacrae*” Д.С. Лихачев объясняет тем, что эти тексты не являются пародиями в современном смысле, то есть не имеют своей целью снизить авторитет религиозного культа. Персонажи этих произведений – не объекты, а субъекты пародии: «Смех в данном случае направлен не на другое произведение, как в пародиях нового времени, а на то самое, которое читает или слушает воспринимающий его. Это типичный для средневековья “смех над самим собой” <...> Смех имманентен самому произведению <...> Автор “валяет дурака”, обращает смех на себя, а не на других». Содержание таких текстов – абсолютная нелепость, небылица, дурацкий мир, перевернутый по отношению к нормальной реальности. В этом же ракурсе Лихачев рассматривает и «Моление» Даниила Заточника, считая, что здесь, как и в пародиях XVII века, противопоставлены «настоящий» мир князя и «перевернутый» мир Заточника: «Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек – нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он “заточник” – иначе говоря,

сосланный или закабаленный человек. Он в “перевернутом” положении: чего хочет – того нет, чего добивается – не получает, чего просит – не дают»¹¹.

В целом, согласно выводам Д.С. Лихачева, мир “*parodiae sacrae*” – это изнаночный мир антикультуры, перевернутый по отношению к организованному и упорядоченному миру церковного культа, книжности и письменности, он демонстрирует «бессистемность неблагополучия», но позади него всегда маячит нечто положительное, некий идеал, по отношению к которому он и является перевернутым.

Не отрицая этой глубокой характеристики, заметим, однако, что предметом «сакральных» пародий XVII века является не какая-то абстрактная «небылица», а, в общем-то, вполне реальные общественные пороки (пьянство, разгульная жизнь, распущенные нравы мирян, монахов и клириков), и сами тексты имеют ярко выраженный дидактический характер: они не столько смешат, сколько обличают и поучают. Иными словами, являются фактами общественной сатиры. В связи с этим необходимо уточнить, что такие тексты уже нельзя аттестовать как феномен “*parodiae sacrae*”.

Сущность этого загадочного феномена хорошо объяснила О.М. Фрейденберг в своей работе, посвященной происхождению пародии. Один из впечатляющих примеров раннесредневековой “*parodiae sacrae*” – богослужение ослу в церковной обстановке и в присутствии буйной толпы, славословящей и осла, и подвыпившую девицу, играющую роль богородицы; такое глумление происходило обычно во дни больших религиозных праздников (на Рождество или Пасху), к пародированию самого божества присовокуплялись пародии на епископов, монархов и высших сановников, которые благоговейно принимали эти насмешки. Истоки всех этих странных явлений, как показала Фрейденберг, лежат в обрядовой практике, восходящей к глубокой архаике.

В древности пародия составляла обязательную часть праздничного ритуала (глумление над богами, перевернутое наизнанку богослужение являлось необходимой установкой религиозного культа, не менее сакральной, чем поклонение). Цель ритуальной пародии, по словам Фрейденберг, – «временно скрыть подлинность, от нее оберечь и выдвинуть взамен ее одно ее “подобие”, то же самое без себя самого, то же самое без его сути», пародия – «вывернутая наизнанку песня», но «на оборотной ее стороне всегда лежит ее лицо подлинное, ее осмысленность и ее сущность»¹². Иначе говоря, пародия – это комическая симуляция сущности, в ней заключена «архаическая религиозная концепция “второго аспекта” и “двойника”, с полным единством формы и содержания». Роль насмешки некогда была священной, смех и обман в народно-религиозном сознании почитались как благодетельная стихия, живительная сила, поэтому в пародии изначально подразумевалось не отсутствие содержания, а его усиление, «усиление природы богов»¹³.

Итак, изначально пародировалось именно все самое сакральное, но в течение своей исторической жизни пародия, забыв свое религиозное происхождение, оторвавшись от сакральных истоков, стала лишь литературной формой, ушедшей на службу к новому содержанию. Таковы в нашем случае древнерусские пародии XVII века, имеющие по отношению к «священной пародии» вторичный характер, это ее претворенная форма, использованная в новой функции – обличения общественных пороков, смех направлен не на сакральное, а на мирское.

И вот здесь оказывается, что древнерусские пародии на религиозные тексты, в том числе и «Моление» Даниила Заточника, типологически ближе не раннесредневековому феномену “*parodiae sacrae*”, а стихотворному фельетону XIX века, имеющему тоже пародическую форму, по поводу которой Тынянов заметил, что она совсем не пародийна (подобно тому, как Лихачев не увидел «пародийности» в пародиях XVII века¹⁴).

Политический фельетон XIX века, пользующийся старыми стиховыми макетами, приведен в статье Тынянова «О пародии» в качестве примера, поясняющего различие между понятиями ‘пародичности’ и ‘пародийности’. Напомним, что под ‘пародичностью’ ученый имел в виду «применение пародических форм в непародийной функции», то есть не направленных *на* какое-либо известное литературное произведение. Это тот случай, когда в ритмико-интонационный макет, например, державинской оды, пушкинского или лермонтовского «Пророка» включаются инородные темы. Направленность стихового фельетона на эти произведения кажущаяся, сами авторы безразличны фельетонисту, но их макет – удобный знак литературности, кроме того, оперирование сразу двумя семантическими системами производит эффект «подмалевка» (усиливает комический эффект, юмор). В своей статье Тынянов сделал важную оговорку о неслучайной жанровой связи злободневной политической сатиры и пародической формы. Однако пояснение этому дал чисто формальное: по его мнению, в самом процессе пародирования происходит изъятие произведения из литературной системы, разъятие самого произведения как системы, в результате чего «вышелушиваются» сюжет, формулы, пригодные для разных тематических измерений¹⁵. Так и осталось неясным, зачем вообще авторам общественной сатиры понадобились макеты известнейших литературных произведений, точнее, текстов, заведомо авторитетных. Вопрос о художественной *функции* пародических форм сатиры остался открытым. В какой-то мере его позволяют прояснить древнерусские образцы пародической формы.

Как говорилось выше, древнерусская пародия – это призванная на службу новому содержанию бывшая “*parodia sacra*”. Совершенно ли она забыла при этом свою изначальную функцию – усиления, а не осмеяния высокого? Думается, что нет. Лихачев

заметил, что за «кромешным», «нелепым» миром пародий всегда мерцает «некий идеал», здесь можно добавить, что происходит это именно благодаря их пародической форме, заимствованной у сакральных текстов. Пародическая форма создает эффект «идеального фона», на котором обличаемый порок с большей очевидностью обнаруживает свое полное несоответствие должному образцу.

Такого рода эффект мы можем наблюдать и в «Молении» Даниила Заточника. По терминологии Тынянова, это текст не пародийный, а пародический, автор пародирует известные библейские формулы и выражения, но его цель – не осмеяние сакрального, а обличение мирского.

Уже самое начало «Моления» является имитацией характерного для псалмов запева: *«Въструбимъ, яко во златокованя трубы, в разумъ ума своего и начнемъ бити в сребреня органы возвитие мудрости своеа. Въстани слава моя, въстани въ псалтыри и в гуслех. Востану рано, исповем ти ся. Да разверзу въ притчах гадания моя и провещаю въ языцех славу мою»* (ср.: Пс. 59, 9–10; Пс. 3, 4). Библейское цитатное начало традиционно для древнерусских текстов, по этой причине пародический тон вступления не сразу заметен. Но запев псалмов – это всегда обращение к Богу, Даниил же, собрав воедино различные формулы таких запевов, ни разу не упоминает имя Бога. Как обнаруживается далее, его «моление» обращено не к Богу, а к князю. Эту пародическую аналогию проницательно заметил Лихачев: Даниил, по его словам, заменяет моление к «господу» о «милости» обращением к «господину» с просьбой о «милостыни», он «шуткой выпрашивает у князя материальной помощи, а не в молитвенном горении обращается к богу о духовной помощи»¹⁶. Исследователь увидел в авторе «Моления» «умного попрошайку», чей «кругозор ограничен и идеалы затемнены личными интересами». Но неужели пародирование Псалтыри только для того и понадобилось, чтобы рассмешить князя и выпросить у него подавание? Подлинная цель Даниила, как увидим, не была столь низменной.

Специфика пародической формы, в отличие от форм собственно сатирических, состоит в том, что предмет сатиры здесь не заявлен открыто и нет его прямого обличения. Пародия пользуется «обманными» средствами. Не случайно «Моление» Даниила Заточника всегда вызывало самые противоречивые оценки, автора воспринимали как неудачника, холопа, льстеца, и как обличителя высших сословий, и как скомороха или юродивого¹⁷.

Авторская ирония в «Молении», особенно в ранней редакции (в «Слове» XII века), хорошо спрятана, но если рассмотреть спародированные библейские цитаты в их

совокупности, то обнаружится, что они представляют собой единую, хорошо продуманную систему намеков, помогающих точно определить скрытый предмет сатиры.

Для начала приведем параллели, отмеченные Лихачевым в разных редакциях «Моления»:

1. Псалмопевец Давид обращается к Богу: «Имже образом желает елень на источники водные: сие желает душа моя к тебе, боже» (Пс. 41, 1). Даниил Заточник обращается к князю: *«Токмо аз един жадаю милости твоея, аки елень источника воднаго»*.

2. Фраза *«Тем, господине, приклони ухо твое во глаголы уст моих и от всех скорбей моих избави мя»* – контаминация стихов 85 псалма: «Приклони, Господи, ухо Твое и услышь меня... внемли гласу моления моего. В день скорби моей взываю к Тебе» (Пс. 85, 1 – 7).

3. Цитата *«Яко аз раб твой и сын рабы твоея»* – пародированная переадресация князю слов псалмопевца: «О, господи, аз раб твой, и сын рабыни твоея» (Пс. 65, 7). Согласно комментарию Лихачева, «церковное значение слова “раб” (в смысле “раб Божий”) Даниил обращает в буквальное юридическое понятие “раба” – холопа»¹⁸. На наш взгляд, ситуация здесь обратная: точная цитата псалма актуализирует именно значение “раб Божий” и провоцирует видеть в князе – Бога. Нельзя не заметить, что то же самое подразумевают и две первые спародированные цитаты.

4. Только в одном случае Лихачеву показалось, что пародический тон Даниила заходит слишком далеко: Даниил, замечает ученый, «пародирует даже слова разбойника ко Христу»: *«Княже мой, господине! Помяни мя во княжении своем»* (ср.: Лк. 23, 42).

Наблюдения Лихачева можно значительно расширить (заметим попутно, что приведенные ниже примеры присутствуют и в реконструированном Л.В. Соколовой «серьезном» протографе текста):

5. *«Но боюсь, господине, похуления твоего на мя. Азъ бо есмь, аки она смоковница проклятая: не имею плода покаянию»* (при упоминании о смоковнице за «господином» совершенно отчетливо встает образ Христа, «похулившего» смоковницу).

6. Безобидная, на первый взгляд, фраза *«Но видих, господине, твое добросердие к себе и притекох къ обычней твоей любви»* обнаруживает свой двусмысленный подвох, сопровождаясь далее таким контекстом: *«писано бо есть: возверзи на господа печаль свою, и тои ты препитаешь въ веки»* (тем самым дается прямой намек на тождество «господина» с «господом»).

7. Сравнивая себя с «чахлой травой», на которую «ни солнце сияет, ни дождь идет», Даниил заключает: *«Тако и азъ всемъ обидимъ есмь, зане (не) ограженъ есмь*

страхом грозы твоеа, яко плодомъ твердымъ» (этот фрагмент имитирует характерное для псалмов упование на грозное возмездие Бога, сокрушителя обидчиков и врагов молящегося).

8. Замечательна тонкая ирония следующего фрагмента: *«Возри на птица небесныа, яко тиши не орють, ни сеютъ, но уповаютъ на милость Божию; тако и мы, господине, жалаем милости твоеа»*. Комментарий Л.В. Соколовой: «Свою просьбу Даниил подкрепляет уподоблением себя птицам, которые не пахут, не сеют, но надеются на милость Божию. Возможно, это сравнение обусловлено именно тем, что Даниил относит себя к певцам, словотворцам, чье благополучие зависит от милости и щедрости князя»¹⁹. Но это место вновь ориентирует нас на евангельский текст, на слова Христа к апостолам: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мтф. 6, 26), а смысл сопоставления *«так и мы, господине, жалаем милости твоеа»* – снова тот же: от князя ожидается милость как от всемогущего и милостивого Бога, заботящегося о всей своей твари.

9. Во фразе *«Темъ же вопию к тебе, одержимъ нищетою: помилуй мя, сыне великаго царя Владимера, да не восплачюся рыдая, аки Адамъ рая; пусти тучю на землю художества моего»* намек на замещение князем Бога улавливается и в формуле молитвы *«помилуй мя»*, и в упоминании Адама, изгнанного из рая, и в метафоре *«пусти тучю на землю художества моего»*.

10. И, наконец, еще одна цитата: *«Княже мои, господине! Яви ми зракъ лица своего, яко гласъ твои сладокъ и образ твои красенъ; мед истачаютъ устне твои, и послание твое аки рай с плодомъ»* (снова использовано характерное для псалмов обращение к Богу, например: «Яви нам свет лица Твоего, Господи», Пс. 4, 7).

Нетрудно убедиться, что вся система спародированных библейских цитат имеет единую цель – уподобление князя Богу: он так же всемогущ, милостив и щедр, и неистощимы его блага: «ни чашею бо моря расчерпати, ни нашим иманиемъ твоего дому истощити», «ты оживляеши вся человеки милостию своею».

В одной из поздних редакций текст Даниила получил такое название – «Слово о мирских притчах и о бытейских вещех; подобно есть сему житие наше, и како ся в нем льстим». Судя по названию, соредактор Даниила видел в герое «Моления», восхваляющем князя, образ льстеца, однако не отождествлял с ним автора. Так что же, действительно, предметом сатиры является тип придворного льстеца?

Здесь хочется вспомнить басню П.А. Вяземского «Жрец и кумир», мораль которой подходит и к нашему тексту: «Не в меру похвала опасней брани едкой». В этой басне жрец своим чрезмерным каденіем «закоптил» кумир, а в итоге так махал кадильницей,

что «расшиб его в куски». Но такой прием может быть вполне сознательной целью, и тогда мы имеем дело с пародией, в которой лесть оборачивается глумлением.

По словам Тынянова, гиперболический стиль комплиментов в пародии должен сохранять двусмысленность (качку между двумя противоположными гребнями значений), если мера превышена, то ирония выходит на поверхность²⁰. Казалось бы, что может быть неумеренней, чем отождествление человека с Богом, между тем, в пародии Даниила подчас вовсе не видят никакой лести, полагая, что такая похвала князю вполне «умеренна и уместна»²¹. Помимо того, что такое восприятие спровоцировано двусмысленностью самой пародической формы, есть и другие причины «серьезного» прочтения текста. Одна из них – неоднородность его интонации, она далеко не всегда глумливая: «Моление», наряду с пародийными фрагментами, включает в себя и серьезную дидактику, систему наставлений, с помощью которой воссоздается образ идеального князя, должный образец власти. С другой стороны, гиперболический стиль комплиментов, обращенных к власти, – далеко не новость для русского читательского сознания, воспринимать такой стиль вне всякой пародической иронии приучила, в частности, одическая поэзия XVIII века с ее культом обоготворенного монарха. Причем, ода говорит языком прямых, недвусмысленных отождествлений: так, например, в «Оде на тезоименитство Петра Федоровича 1743 г.» Ломоносова о Петре Первом сказано: *«Он Бог, он Бог твой был, Россия, // Он члены взял в тебе плотския, // Сошед к тебе от горьких мест»*; или в его же «Оде на прибытие Елизаветы из Москвы в Петербург 1742 г.» к императрице обращается сам «Ветхий Деньми»: *«Мой образ чтят в Тебе народы // И от Меня влиянный дух»*. Для оды это норма²². Одическая риторика, конечно, условна, она вызвана не столько верой в «божественность» монарха, сколько ослаблением веры в Бога.

Во времена Даниила Заточника Бог еще не был условной риторической фигурой, и такая «гиперболическая» форма обращения к власти еще не стала привычной нормой, однако, можно думать, уже поощрялась. Сакрализация боговенчанного и богоподобного монарха по образцу культа византийского василевса достигнет своего апогея, став официальной доктриной, ко времени царствования Ивана Грозного, но первые ее ростки появляются в конце XII века, во Владимиро-Суздальском княжестве, преемницей которого и выступила Москва. Знаменитая формула «власти бо от бога учинены суть; естествомъ бо царь земнымъ подобень есть всякому человеку, властью же сана вышши, яко богъ» присутствует уже в летописной повести 1175 года об убиении Андрея Боголюбского, первого из владимирских «самовластцев»²³. Его преемник, могущественный князь Всеволод Большое Гнездо (годы правления – 1176 – 1212), помимо родового титула, согласно которому старший князь почитается «во отца место»,

именуется уже и как «господин великий князь», хотя не занимает киевского престола²⁴. Стремление к сакрализации княжеской власти находит отражение в рельефных комплексах Дмитриевского собора во Владимире (патрональный храм Всеволода – в крещении Димитрия) и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В трактовке Г.К. Вагнера, на фасадах Дмитриевского собора развита тема «соломоновой премудрости», и не случайно изображение Всеволода с сыновьями помещено в одной из закомар северного фасада по соседству с центральной фигурой сидящего на троне царя Соломона (это положение – на уровне «небес»); «вторым мудрым Соломоном» именуется в упомянутой выше летописной повести Андрей Боголюбский. Точно так же рельефный пояс Георгиевского собора, изображающий «святых воинов», патронов владимиристо-суздальских князей, должен был демонстрировать богоизбранность княжеской династии, находившейся под высшим покровительством. Уникальна в своем роде икона святого покровителя Всеволода – Димитрия Солунского, написанная для Дмитриевского собора: святой изображен не стоящим, как обычно, а горделиво сидящим на троне, «яко царь», и, согласно преданию, лик его списан с самого Всеволода²⁵. Здесь уже хорошо виден исток будущего внедрения эпитета «святой» в царский титул.

По гипотезе Лихачева, Даниила Заточника, возможно, происходил из среды княжеских «милостников», которых особенно много было при дворе владимирских князей. Если это так, то его произведение можно считать непосредственной реакцией на зарождавшийся культ сакрализованной власти князя. Но здесь возникает вопрос-сомнение: а, может быть, автор «Моления» сам способствует этим тенденциям и, действительно, всерьез уподобляет князя Богу? Так, например, Вагнер полагал, что «Моление» идейно родственно скульптурному замыслу Георгиевского собора, и считал Даниила Заточника идеологом сильной княжеской власти²⁶. С этим можно согласиться лишь отчасти, с большими оговорками, сначала нужно установить, в чем именно видел автор «Моления» силу князя.

Для ответа на этот вопрос необходимо внимательнее присмотреться ко второму персонажу «Моления», к самому Даниилу Заточнику. Его образ – противоположный полюс сюжетной ситуации: если князь гиперболически превозносится, то Даниила, напротив, представляет себя в крайнем уничижении: он «одержимъ нищетою», всеми обижаем, отвергнут, вся его жизнь «горе лютое». Однако он далеко не аналогия герою известной «Азбуки» – «голому и небогатому человеку», разоблачающему свою ничтожность как причину своей бедственной неустроенности. Напротив, Даниила владеет драгоценным даром: *«Азь бо, господине, одениемъ оскуденъ есмь, но разумомъ обилень; унь възрастъ имею, а старь смыслъ во мне», «Не лиши хлеба нища мудра...»*.

Автор «Моления» – нищий мудрец. В качестве предтечи этого «жанрового образа» иногда вспоминают нищего философа-киника Диогена Синопского, у которого Даниил позаимствовал помещенный в сборнике «Пчела» пассаж о «злой жене». С другой стороны, зачин его текста, отсылающий к Псалтыри и, соответственно, к архетипу певца Давида, располагает видеть в авторе «Моления» песнотворца²⁷.

Но, как нам кажется, возможны и другие аналогии, намек на которые заложен в самом имени Даниила Заточника. Давно уже замечено, что хотя автор и называет себя «заточником», но в его обращении к князю нет просьбы об освобождении из какого-то заключения. Связь имени Даниил с неким «заточением» заставляет, прежде всего, вспомнить библейского пророка Даниила, который в числе других иудейских отроков, «понятливых для всякой науки, и разумеющих науки, и смышленных» (Дан. 1, 4), был призван на службу к царю Навуходоносору и дважды по навету завистников-сатрапов был заключен в «ров львиный»²⁸.

Отметим попутно, что «ров» и «львы» упоминаются и в Псалтыри, выступая здесь как иносказания житейских «сетей» – бедствий, обид и беззаконий, ср., например: «Душа моя среди львов; я лежу среди дышащих пламенем, среди сынов человеческих, у которых зубы – копыя и стрелы, и у которых язык – острый меч <...> Приготовили сеть ногам моим» (Пс. 56, 5 – 7). Или: «Ты положил меня в ров преисподний, во мрак, в бездну <...> Ты удалил от меня знакомых моих, сделал меня отвратительным для них; я заключен и не могу выйти» (Пс. 87, 7 – 9). «Заключение» («заточение») в контексте Псалтыри подразумевает неприкаянность, угнетенность духа мирской враждой и суетой.

Русского Даниила с библейским объединяет не только имя, но и молодость («*унъ възрасть имею*»), ум и ученость («*разумом обилень*»), а также готовность служить князю, как был «подпорой» и «подкреплением» царю пророк Даниил (Дан. 11, 1). Но в тексте «Моления» упоминается непосредственно и само имя библейского пророка, причем в связи с неожиданной темой, не имеющей к библейскому Даниилу никакого отношения: *«Нестъ на земли лютеи женской злобы. Женою сперва прадедъ нашъ Адамъ из рая изгнанъ бысть; жены ради Иосифъ Прекрасныи в темници затворенъ бысть; жены ради Данила пророка в ровъ ввергоша, и лви ему нози лизаху»*. Фрагмент о «злой жене» Д.С. Лихачев считал одним из самых показательных примеров скоморошьего балагурства Даниила. Восстанавливая «серьезный» протограф «Моления», Л.В. Соколова почти полностью исключила этот фрагмент из своей реконструкции. Между тем, именно в пассаже о «злой жене» впервые всплывает мотив «заточения», соотнесенный, в частности, и с пророком Даниилом. На наш взгляд, и сам образ «злой жены», и авторская логика, по

которой «злая жена» объявлена причиной «заточения» мудрого «пророка Даниила», нуждаются в разгадке.

Эта логика непонятна, если рассматривать фрагмент о «злой жене» только как житейский анекдот из скоморошьяго репертуара. Но тема «злой жены» имеет и свою книжную традицию, которая свидетельствует о ее чрезвычайной популярности, начиная с самого момента зарождения древнерусской литературы. Слова о «злых женах» включались, как правило, в сборники составного характера, представляющие собой собрания извлеченной из разных источников мудрости. Из произведений, хронологически близких «Молению» Даниила Заточника, где эта тема присутствует, обычно отмечают Изборник Святослава 1073 года и 1076 года, сборники XII века «Пчелу» и «Златоструй»²⁹.

Но первое обращение к этой теме обнаруживаем уже в «Повести временных лет», где указан и первоисточник, откуда, собственно, тема «злой жены» и пришла в византийскую и древнерусскую литературу. В ПВЛ под 980 год рассказывается о прелюбодеяниях князя Владимира-язычника, будущего крестителя Руси, и в назидание летописец цитирует 5 и 31 главы «Книги Притчей Соломоновых», давая противопоставление «злой жены» – блудницы, распутная стезя которой ведет в ад, и «доброй жены» – домохозяйки, обеспечивающей благо мужу³⁰.

Эти два образа проходят сквозь всю «Книгу Притчей Соломоновых», являясь олицетворением, с одной стороны, безрассудства-нечестивости, с другой, – мудрости-праведности. «Вся “Книга Притчей Соломоновых”, – как пишет С.С. Аверинцев, – прославляет умственную собранность и бодрствование, противостоящую безответственному своеволию. Здесь святость часто отождествляется с тонкостью и культурой ума, а грех – с грубостью»³¹. В библейских притчах оппозиция двух женских образов имеет вовсе не мирской, не житейский смысл. Точнее сказать, сами житейские ситуации оцениваются здесь с точки зрения высшего, религиозного смысла: за образом добродетельной жены стоит сама Премудрость божия, хозяйка вселенной, символом ее является «дом», она укрепляет разум и ограждает от греха; противоположный ей полюс – скудоумная жена-блудница ведет разум к гибели и дом к разрушению, то есть является, в конечном счете, олицетворением безбожной души.

В «Молении» Даниила Заточника находим ту же оппозицию с прямой цитатой из «Книги Притчей Соломоновых»: *«Добра жена венец мужу своему и безпечалие; а зла жена люта я печаль, истощение дому»* (Ср.: Притч. 12, 4). Хотя эта тема и разбавлена у Даниила «мирскими притчами», то есть скоморошьями анекдотами, но ее не житейский, а религиозный смысл ему был совершенно понятен. Примечательно, что сама характеристика «злой жены» представлена в «Молении» как пояснение иносказания:

«Что есть жена зла? Мирский мятежь, ослепление уму, начальница всякой злобе, въ церкви бесовская мытница, поборница греху, засада от спасения». С учетом того значения «злой жены», которое задано библейскими притчами, становится понятно, почему в тексте «Моления» «злая жена» является причиной «заточения» мудреца-пророка: это иносказание подразумевает бедственное положение разума, окруженного мирским безрассудством и нечестивостью. И в целом фрагмент о «злой жене» не выпадает из общей логики текста, он естественным образом продолжает обличительные выпады Даниила против «безумных», что и является главной целью автора, ср.: *«Какъ в утель мех лити, такъ безумнаго учити»* и *«Лепше есть камень долоти, нижели зла жена учити; железо уваришь, а злы жены не научишь».* Авторские инвективы против «злой жены» – это, в конечном счете, доводы мужа-разума против безумия необузданных страстей.

Уже давно отмечено, что «Моление» Даниила Заточника связано с традицией сборников моральных, политических, религиозных сентенций, афоризмов, пословиц и поговорок, первообразом для которых служила «Книга Притчей Соломоновых». Ср. в зачине «Моления»: *«исповемъ ти ся...разверзу въ притчах гадания моя».* Один из таких сборников – «Пчела», откуда автор «Моления» заимствовал многие свои сентенции. Принцип структуры таких «пчелиных» сборников пояснил сам Даниил: *«Азъ бо, княже, ни за море ходилъ, ни от философъ научихся, но бых аки пчела, падая по розным цветом, совокупля медвенныи сотъ; тако и азъ, по многим книгамъ исъбирая сладость словесную и разум, и съвокупих аки в мех воды морския».* Отметим, что образ книжника-пчелы, собирающего мудрость из разных источников, тоже имеет библейские истоки: в 6 главе «Книги Притчей Соломоновых» дана похвала «трудолюбивой пчеле», которая за свои труды «мудростью почтена» (Притч. 6, 8).

Автор «Моления», как можно думать, вполне сознает тот жанровый первоисточник, по образцу которого он создает свое произведение. В связи с этим можно предположить еще один вариант происхождения его прозвища: **«Заточник»** выглядит пародическим обыгрыванием имени библейского мудреца Соломона, прозванного в древнерусских текстах **«Приточником»** (Приточник – автор притч)³².

Даниил Заточник не отступает от общего для литературы его времени правила: он следует образцу в своем выборе как жанровой структуры, так и авторского имени. Как отметил С.С. Аверинцев, в средневековой литературе, следующей за установками Библии, авторское имя условно, даже если это имя действительного составителя текста, для религиозного сознания «имя “автора” есть знак “авторитета”»³³.

Имя «Даниил Заточник», по всей вероятности, имеет двойной смысл: нельзя исключать, что оно относится к конкретному лицу и его индивидуальной участи, и в то же

время это имя имеет условно-знаковый характер, отсылая к двум библейским персонажам. Но в «Молении» «авторитетные» имена библейского пророка и библейского мудреца получают оттенок пародической уничижительности. Это делается с определенной целью.

На фоне двух библейских архетипов («мудрец на службе у царя» и «царь-мудрец») пародическое имя «Даниил Заточник» указывает на униженность и несвободу отвергнутого властью разума. В тексте обрисована ситуация, перевернутая по отношению к библейскому образцу: Соломон в качестве главной награды испросил у Бога разум, был удостоен покровительства Премудрости божией и стал Приточником, автором мудрых притч; Даниил Заточник, наоборот, будучи носителем мудрости, находится в опале у «земного бога» – князя, который пренебрегает им и готов отправить его в «заточение» к «злой жене». Другими словами, герой «Моления» выступает своего рода персонификацией Разума, Мудрости и, констатируя свою отвергнутость, он тем самым дает понять, что *князь и мудрость* разлучены.

Таким образом, само имя и участь «Даниила Заточника» обнажают пародическую подоплеку библейских цитат, с помощью которых князь уподобляется Богу. За формой гиперболической лести кроется совершенно противоположное содержание: «князь» – далеко не «яко бог», поскольку не берет «разум» себе на службу. В финале эта тема откровенно выходит на поверхность: *«Не отметаи безумному прямо безумию его, да не подобенъ ему будеши. Уже бо престану с нимъ много глаголати. Да не буду аки мех утель, роняя богатство в руци неимущим»*. Л.В. Соколова, ссылаясь на П. Миндалева, полагает, что этого фрагмента не было в первоначальном тексте, «так как в противном случае князь, которому адресовано послание, мог бы понять эти слова как намек на собственное безумие»³⁴. Действительно, с кем же автор «глаголил» на протяжении всего «моления», как не с князем? Но никакого противоречия с общей установкой текста в этом фрагменте нет, он совершенно логично завершает тему разрыва князя с разумом.

Финальная тема «безумия» адресата, к которому обращается автор, прямо связана со вступлением, где Даниил дает намек на свою непочтительность: *«не имею плода покаянию»* и еще более во фрагменте: *«Бысть языкъ мои трость книжника скорописца, и уветлива уста, аки речная быстрость. Сего ради покушахся написати всякъ съузъ сердца моего и разбих зле, аки древняя младенца о камень»*. Метафорическое выражение «разбил с ожесточением узы (оковы) сердца своего, как древние младенцев о камень» отсылает к 136 псалму: «Дочь Вавилона, опустошительница! Блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам! Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!» (Пс. 136, 8 – 9), где это выражение подразумевает возмездие Вавилону и освобождение от рабства. В тексте же Даниила оно служит выражением решимости на духовную дерзость, для

которой необходимо преодоление «младенческой» доверчивости и робости сердца, уз внутреннего рабства. Дерзость эта заключается в бесстрашном иронизировании над князем с помощью столь же бесстрашного, свободного обхождения с сакральными текстами. Даниил имитирует библейский стиль, вкладывая в него не восторг, как это будет делать ода, а пародическую иронию, библейские цитаты в «Молении» легко произнести тоном скоморошьей глумливости: *«Темъ же вопию к тебе, одержимъ нищетою: помилуй мя, сыне великаго царя Владимира, да не восплачюся рыдая, аки Адамъ рая...»*, *«Княже мой, господине! Помяни мя во княжении своем»*.

Можно подвести итоги. Форма высокого библейского текста избирается автором «Моления» для пародирования насущных идеологем. Древнерусский писатель XII века не приемлет сакрализации княжеской власти: пародически превознося князя как Бога, он, в конечном счете, отказывает ему в разуме. Библейский образец при этом выступает в качестве идеального фона, на котором обнаруживается тщетность самообольщения земных царей: князь уже готов признать себя избранником Бога, «вторым Соломоном», но, оказывается, он лишен основных «божественных» свойств – мудрости, отеческой заботы, щедрости и милости.

К этому нужно добавить, что авторитет самого статуса князя, значимость его социальной роли для автора «Моления» остаются вне сомнений, скоморошья ирония направлена против реальной власти, не соответствующей образцу. Ироническому образу князя в тексте противопоставлен его же образ, но в серьезно-высоком значении. Этот идеальный образ представлен в финале «Моления» с помощью синкризиса, популярного в древнерусской литературе приема уподобления образцу: *«Господи! Даи же князю нашему Самсонову силу, храбрость Александрову, Иосифль разумъ, мудрость Соломону и хитрость Давидову»*. Нельзя не заметить, что в перечне желаемых идеальных свойств князя главное предпочтение отдано мудрости-разуму (слово «хитрость» в древнерусских текстах употреблялось в таких значениях, как искусство, ум, разум, умение, знание, наука, рассуждение, толкование (объяснение), философия)³⁵.

Князь, в сознании Даниила Заточника, – единственно действенная культуротворческая сила государства, поэтому Даниил и готов отдать свой разум ему на службу. Ту же самую позицию занимает и современник Даниила – Автор «Слова о полку Игореве». Как заметил Ю.М. Лотман: «Автор “Слова”, видя в князьях, которые “розно несут” Русскую землю, источник всех бед, спасения ждет от них же <...> Подобное отношение естественно для человека, погруженного в описываемую им атмосферу, автора-современника, настолько пропитанного представлениями своего времени, что,

даже осуждая современность, он может ей противопоставить лишь “очищенный”, возведенный к идеалу образ ее же» (разрядка Ю.М. Лотмана. – Т.П.)³⁶.

В связи с этим стоит обратить внимание на имя князя (Ярослав Владимирович), к которому обращается Даниил Заточник. В этом имени, возможно, такая же двойная отсылка, как и в имени автора, оно относится и к реальному князю, современнику Даниила, и в то же время отсылает к образцу: как известно, князь с таким именем некогда носил авторитетное прозвище «Мудрый» и создал храм в честь Софии, Премудрости божией³⁷. В «Молении» есть явный намек на возможность такого соотнесения, он заключен во фразе: *«помилуй мя, сыне великаго царя Владимира»*. «Великим царем» (каганом) со времен митрополита Илариона обычно называли Владимира-Крестителя, чьим сыном и был Ярослав Мудрый. Здесь к месту вспомнить, что сразу после своего крещения «великий царь Владимир» повел себя так, как должно христианскому князю, то есть в полном соответствии с евангельскими заповедями «Блажени милостивии, яко ти помиловани будутъ» и «Продайте имения ваша и дадите нищим»: он щедро делился своей княжеской казной со всяким нищим и убогим (так характеризует его ПВЛ, в статье под 996 г.). В летописной же похвале Ярославу Мудрому, который «насея книжными словесы сердца верных людий», цитируется «Книга Притчей Соломоновых» (Притч. 8, 12 – 15): «Азь, премудрость, вселих светъ и разумъ и смыслъ азь призвах... Мною цесареви царствуют, а силнии пишють правду» (ПВЛ под 1037 г.)³⁸. Таким образом, в ПВЛ имена этих двух князей становятся знаками таких идеальных качеств, как милость, щедрость, мудрость. Добавим к этому, что в литературе Киевской Руси статус «князя» подразумевал выполнение миссии культурного героя истории, цивилизатора и просветителя. Отсюда – взаимозаменяемость понятий «разума» и «князя»: если «князь» – олицетворение «разума», то «разум», на образном языке эпохи, – «князь, цесарь, владыка» (например, в Шестодневе: «тело бо воин ест, а ум кнез и цесарь»; у Кирилла Туровского: «Царь же есть ум, обладааи всем телом»; в «Пчеле»: «Цесарь ума венцем не приищеть, умъ бо цесарьствуетъ»)³⁹.

Ум, мудрость, ученость, знание утверждались в эпоху христианского просвещения на Руси как ценности первостепенные. Учитывая это, можно читать обращение «Даниила Заточника» к «Ярославу Владимировичу» как апелляцию отвергнутого разума к былой просветительской славе русского князя, утверждавшего свое величие не культом богоизбранной власти, а поощрением мудрости и книжного учения. Имя «Ярослава Владимировича» должно было звучать укором князьям, отказавшимся в междоусобных спорах от своей цивилизаторской миссии.

При анализе «Моления» Даниила Заточника обычно вспоминают прекрасные слова В.Г. Белинского. Приведем их тоже к вящей славе и чести этого замечательного автора: «Кто бы ни был Даниил Заточник, можно заключить не без основания, что это была одна из тех личностей, которые, на беду себе, слишком умны, слишком даровиты, слишком много знают и, не умея прятать от людей свое превосходство, оскорбляют самолюбивую посредственность; у которых сердце болит и сдается по делам, чуждым им, которые говорят там, где лучше было бы молчать, и молчат там, где выгодно говорить» («Русская народная поэзия»)⁴⁰. Белинский в одном неправ, он не заметил пародической формы текста, поэтому перефразируем его конечный вывод: Даниил Заточник говорит *так* (*форма*), как выгодно говорить, но говорит при этом *то* (*содержание*), о чем лучше бы молчать. Пародическая форма – один из действенных художественных способов уничтожить мнимый культ, вывернув его наизнанку.

2. «Слово о полку Игореве»

Разоблачение мнимого культа является, на наш взгляд, одной из задач и Автора «Слова о полку Игореве». Но в данном случае мы ставим вопрос не о пародичности, а о пародийности текста, то есть о сознательно-намеренной направленности его языка на чужую манеру. Иначе говоря, явление пародийности, как мы попытаемся показать, связано с авторским решением проблемы стиля.

Как известно, стиль «Слова о полку Игореве» обычно оценивают на фоне двух традиций – письменной и устной словесности. И это не вызывает сомнений. Но непредвзятому, объективному осмыслению его поэтического языка долгое время препятствовала необходимость доказывать древность памятника, нужно было вписать его в систему литературы Киевской Руси, отсюда – поиски, прежде всего, соответствий, заимствований, повторений, свидетельствующих, что стиль «Слова о полку Игореве» «полностью отвечает основным эстетическим канонам, присущим XII веку»⁴¹. Связь «Слова» с литературой его времени неоспоримо доказана, и здесь можно указать на основательное исследование В.П. Адриановой-Перетц, представляющее собой обширный свод книжных контекстов, нашедших отражение в «Слове»⁴².

К сожалению, не существует подобного же свода использованных в памятнике фольклорных мотивов, хотя наблюдения на этот счет многочисленны (часть из них сведена в Словаре-справочнике «Слова о полку Игореве»)⁴³. Не так давно американский славист Р. Манн даже выдвинул идею, что это произведение прямо вышло из недр фольклора, первоначально имело устное бытование и лишь позднее было записано. В

этом его убеждает большой процент в тексте «Слова» как фольклорных формул, так и повторяющихся авторских формулировок, что для письменных памятников той поры не характерно⁴⁴. Такой вывод сделан под влиянием формульной теории Милмана Пэрри и Альберта Лорда, согласно которой устное поэтическое творчество основано на готовых повторяющихся формулах, они варьируются в зависимости от их применения, но в целом сохраняют свою структуру (как известно, на основании этой теории А. Лорд пытался доказать устную природу поэм Гомера)⁴⁵.

Но дело в том, что с помощью этой теории можно доказать «устную» природу фактически любого поэтического текста. Как сказано поэтом, «но, может быть, поэзия сама – одна великолепная цитата». Более убедительной представляется нам установка научной школы исторической поэтики, основатель которой А.Н. Веселовский завещал будущей филологии одно из важнейших методологических открытий: лежащий в основе развития литературы закон *необходимости формы и свободы содержания*⁴⁶. Иначе говоря, морфология (на уровне архетипов) со времен архаики остается той же, меняется семантика (на уровне стиля), отсюда – несмотря на внешнее сходство, формула формуле рознь, если они принадлежат разным стилевым системам. Стилизовое (и, соответственно, семантическое) претворение предшествующей образной системы особенно отчетливо проявляет себя на стадии генезиса литературы. Закономерность, сформулированная Веселовским, открылась ему как раз в процессе исследования генезиса поэтических форм.

Возвращаясь к упомянутым выше воззрениям на поэтику «Слова», заметим, что они взаимно отрицают друг друга. По существу, это патовая ситуация: для письменной традиции текст слишком фольклорен; для устной традиции – слишком литературен. Но можно взглянуть на него совсем иначе, не отождествляя напрямую ни с традицией литературного этикета, ни с устно-поэтической формульной системой. Думается, справедливее всего было бы признать, что поэтический язык «Слова» не заимствовался, а создавался, причем создавался впервые. Иначе говоря, стиль «Слова» можно рассмотреть в соответствии с той спецификой, которой отмечен сам генезис поэзии.

Стадия поэтического генезиса – это тот случай, когда, по терминологии Тынянова, производится «смена систем», только в данном случае смена более глобальная – не направлений, не индивидуальных стилей, а самого рода поэтической словесности, иначе говоря, осуществляется переход от певца к поэту, от коллективной песенной традиции к авторской поэзии.

В Западной Европе этот переход был ознаменован творчеством скальдов – первых в эпоху средневековья профессиональных поэтов⁴⁷. Оригинальным новшеством этих первых поэтов была собственно поэтическая метафора, рожденная в результате

отвлечения понятийного смысла от конкретного образа-мифа (таковы скальдические кеннинги). Как установлено Фрейденберг, исследовавшей специфику поэтического генезиса, поэзия – начальный этап перехода от конкретного отождествляющего мышления мифа к отвлеченному дифференцирующему сознанию. Впервые дифференцирующую функцию сознания являет метафора – первая форма понятия. Претворяясь в метафору, мифологический образ становится лишь условной, иносказательной формой для нового содержания или, по формулировке Фрейденберг, иным сказыванием самого себя⁴⁸.

Выводы Фрейденберг сделаны на основе наблюдений над стилем ранней греческой литературы, в частности, поэм Гомера. В нашем случае, безусловно, нужно иметь в виду, что «Слово о полку Игореве» создавалось в ситуации уже сложившейся литературной традиции. Автор «Слова» как поэт стоял перед двумя принципиально разными образными системами – книжной риторической аллегорикой и устной мифопоэтикой⁴⁹.

Здесь снова нужна оговорка. Почему мы говорим о поэтике мифа, а не фольклора? Как известно, исследователи фольклорных мотивов в «Слове» вынуждены пользоваться материалом, зафиксированным в записях XIX – XX вв., что, конечно, не вполне правомерно, ведь сам фольклор не оставался совершенно неизменным во времени. Между тем, мы обнаруживаем в структуре метафор «Слова» имена забытых фольклором языческих божеств («тропа Трояня», «въ силах Дажь-Божа внука» и т. п.), что характерно и для скальдических кеннингов, являющихся первой рациональной обработкой мифа. Кроме того, в заимствованных из устной поэзии образах «Слова», как не раз отмечали, еще отчетливы следы буквальной одушевленности природных явлений или отвлеченных понятий (лебединая дева Обида или Карна и Жля, поскачившие по Русской земле и т.п.), что свойственно, прежде всего, языку мифа. Иными словами, поэтика устной словесности в XII веке была, очевидно, гораздо ближе к мифологическому языку буквальных отождествлений, нежели к поздней фольклорной символике.

Стилевой задачей Автора «Слова» как первого поэта должно было стать преобразование двух противоположных языков – мифа и аллегорикой – в нечто третье, а именно: в язык собственно поэзии, в поэтическую метафорику⁵⁰. В ситуации дуалистического противостояния двух образных систем рождение этого синтеза вполне закономерно.

Основой или почвой, из которой вырастает поэзия «Слова», является, прежде всего, миф – сам языковой корень, но он претворяется в метафору с помощью книжной прививки. (Впрочем, как и наоборот: рационально однозначная аллегория, скрещиваясь с синкретическим образом-мифом, обретает в «Слове» многозначную гибкость метафоры)⁵¹.

В связи с вышесказанным понятно, почему «Слово» начинается поэтологическим зачином, главная тема которого – полемика с певцом-предшественником. Ни одному книжному автору этого времени не приходило в голову вступать в спор с народным певцом, тем более – это вещь невероятная для фольклора. Само наличие такого вступления – уже свидетельство новорожденного авторского сознания.

Примечательно, как воспринял большой зачин «Слова» А.С. Пушкин. Он уловил здесь именно пафос авторского самостояния и борьбы со «старым слогом»: «Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании, и неизвестный творец «Слова о полку Игореве» не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна». Пушкин даже первую фразу «Слова» (в его воспроизведении: *«Не лепо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повестий о плъку Игореве, Игоря Святъславлича. Начати же ся тѣй песни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню»*) перевел утвердительно, а не вопросительно, игнорируя вопросительный оттенок частицы «ли»: «Не прилично, братья, начать старым слогом печальную песнь об Игоре Святославиче; начаться же песни по былинам сего времени, а не по вымыслам Бояна»⁵².

Но если считать, что в первой фразе провозглашен отказ от «старых словес» Бояна, то может показаться странным, что Автор продолжает свое вступление именно в духе «старых словес» (с этим противоречием обыкновенно и сталкиваются исследователи): далее в тексте следует знаменитый пассаж о том, как Боян «творит песнь», передвигаясь, подобно волхву, по зонам мирового древа: *«Боянъ бо веций, аще кому хотяше песнь творити, то растекашеться мыслию по древу, серымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подь облакы, помняшетъ бо, рече, първыхъ временъ усобице. Тогда пуцашеть 10 соколов на стадо лебедей, которыи дотечаше, та преди песнь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу...»*⁵³.

То, что этот фрагмент является ничем иным, как имитацией того языка, на котором говорит Боян, также отмечено в комментарии Пушкина (осторожно намекнувшего и на возможность пародийности этого отрывка): «Не решу, упрекает ли здесь Бояна или хвалит, но, во всяком случае, поэт приводит сие место в пример того, каким образом слагали песни в старину»⁵⁴. Но процитированный пассаж имеет далее повторную перефразировку, о том же самом говорится совсем на другом языке. С помощью отрицательного параллелизма произведена замена «старого слога» на новый: *«Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедей пуцаше, нъ своя вещиа прѣсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху»*. Как можно видеть, Боян оперирует буквальными орнитоморфными образами, не поясняя их, Автор же претворяет

эти образы в иносказательные метафоры, утверждая в них вполне определенный смысл. Без авторского пояснения мы бы не смогли понять, что означает эта «соколиная охота» Бояна, язык мифа не знает отвлеченных от образа значений.

Таким образом, начиная стилевую полемику, Автор «Слова» наглядно демонстрирует две разные стилевые системы – мифа и метафоры. Авторскими метафорическими заместителями язык мифа отчуждается, отрицается: не соколы, а «вещица прьсты», не лебеди, а «живая струны». И вот это отчуждение, дистанцирование – естественное условие для восприятия процитированного выше пассажа как пародийной имитации Бояновой манеры песнотворчества. Сама кажущаяся странно неуловимой ситуация – отказывается Автор от «старого слога», или, наоборот, следует ему? – окажется совершенно естественной при допущении, что перед нами пародия.

В самом деле, всерьез или нет Автор «Слова» придает песнопению Бояна отчетливые черты шаманского камлания, а его самого именует «вещим», «Велесовым внуком»? Кажется, большинство исследователей думает, что всерьез⁵⁵. Во всяком случае, метафоры «вещица прьсты» и «живая струны» обычно воспринимают как хвалу вещему, вдохновенному барду древности.

Чтобы понять подлинный смысл и тон этих метафор, необходимо обратиться к их генезису. Как установлено, выражение *«своя вещица прьсты на живая струны въскладаше»* является вариантом книжной формулы, обнаруженной в нескольких древнерусских памятниках. Приведем эти аналогии.

1. «Слово о полку Игореве»: Боян *«своя вещица прьсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху»*.

2. Апокриф «Слово о Лазаревом воскресении» (Пространная редакция по списку сер. XV в.): Давид, сидя в аду, *«накладая очитая (или многоочитая) персты на живые струны»*, пророчит о рождении Христа-спасителя⁵⁶.

3. «Задонщина» (по реконструкции ПЛДР): *«Тот бо вещей Боянь въскладоша горазная своя персты на живыя струны, пояше русским князем славы»*⁵⁷.

4. Предисловие к «Хронографу» 1641 г.: Давид *«накладая на многогласные струны свои многоочитыя персты, и ударяя в них своими персты, и испущаху многоразличныя гласы. Несмыслени ж скоти приходящее и слушающее. Мы ж ныне приемлем чисту бумагу <...> и, егда устроятся сия духовныя гусли или орган, и начнем играти, накладая очитыя персты на чернилныя струны»*⁵⁸.

5. Предисловие к «Евангелию Учительному» Кирилла Транквиллиона-Ставровецкого: *«Давид седяй в преисподнем аде накладая очитыя персты на живыя*

*струны, мы же, приемля трость скорописную с чернилом и бумагу, накладая письма»*⁵⁹.

Древнерусский первоисточник этого выражения не установлен, на эту роль претендовали бы два текста – «Слово о полку Игореве» и апокрифическое «Слово о Лазаревом воскресении», возникновение которых относят к рубежу XII – XIII вв., но за отсутствием точных датировок, вопрос о первенстве этих текстов по отношению друг к другу до сих пор не решен со всей определенностью. Нам в данном случае не так уж важно, из «Слова о Лазаревом воскресении» или из какого другого неизвестного источника происходит это выражение, важно, что это устойчивая книжная формула.

Приведенный перечень ее вариантов показывает, что в религиозных текстах данная формула сохраняет относительную точность цитаты и характеризует певца Давида, в художественных текстах (в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине») она переадресована певцу Бояну и в связи с этим существенно переработана. Так, в «Слове о полку Игореве» «очитая персты» Давида заменены на «вещи пръсты», а метафора «живая струны» развернута с помощью амплификации – «сами княземъ славу рокотаху», отсылающей к образу магических «самоиграющих гуслей» (гуслей-самогудов). Авторская трансформация книжной формулы снимает всякую ассоциацию с библейским певцом Давидом, цитата преобразована в соответствии с образом певца устной народно-поэтической традиции.

Формула пения Давида «*накладая очитая персты на живыя струны*» в религиозных текстах используется как *зачин*, в предисловиях к «Хронографу» и к «Евангелию Учительному» такой зачин – своего рода ритуальное приготовление к последующему писанию. В «Слове о полку Игореве» это выражение привлечено для пояснения песенных зачинов Бояна, который, начиная «песнь творити», пускал десять соколов на стадо лебедей. Включенная в состав отрицательного параллелизма формула книжных зачинов замещает собой эти мифопоэтические образы (не десять соколов на стадо лебедей пускал, а «*своя вещь пръсты на живая струны въскладаше*»). Насколько семантически правомерна такая замена? Так, например, А.Н. Веселовскому показалось искусственным пояснение «соколов» как «перстов», он увидел в этом вырождение народной символики, так как в народной поэзии «сокол» – обычно жених, молодец, казак, воин⁶⁰.

Между тем, в этом замещении есть своя логика: «вещи персты» намекают на дар пророческой прозорливости, у мифологических «соколов» была та же семантическая потенция, с ними тоже связывалось понятие «дальнозоркости», «прозорливости», «вещего знания», что оставило след в народных песнях. Подобные примеры были отмечены А.А.

Потебней в малороссийских песнях, где мотив «вещего знания» птиц выступает в качестве *запева* (как и использованная Автором «Слова» книжная формула – *зачин* письменных текстов). Варианты запевов такие: птица (сокол, орел) «далеко видит» с высокого дерева, что происходит в мире; или сокол выпрашивает у лебеди, где она была и что видела; еще один вариант (очевидно, самый древний) стоит совсем близко к Бояновым «соколам», настигающим «лебедей»: сокол (орел) бьет лебедь, и она обещает ему рассказать «истинную правду» о том, что она видела в мире, рассказ лебеди и является сюжетом песни⁶¹.

Здесь можно поставить вопрос о том, какая из сходных формул, принадлежащих разным текстам, может быть признана первичной – «очитая персты» Давида из «Слова о Лазаревом воскресении» или «вещиа пръсты» Бояна из «Слова о полку Игореве». Попробуем решить этот вопрос на уровне стиля. Чем руководствовался Автор «Слова о полку Игореве», заменяя «соколов» на «вещие персты»? Эта метафора, как отметил Веселовский, не органична для фольклора. На наш взгляд, ее возникновение было невозможно без посредничества «очитых перстов» Давида: соотнесение «соколов» просто с перстами семантически не оправдано, но именно «очитые персты», то есть прозорливые, имеют общий с зоркими «соколами» семантический признак. «Очитые персты» даже более подходили бы для расшифровки мифологических «соколов», но Автор «Слова» преобразовал их в «вещие», снимая очевидную ассоциацию с певцом Давидом⁶².

Итак, мифопоэтический образ соколов, избивающих лебедей-ведуний, заменен в «Слове» не случайным выражением, а метафорой, раскрывающей потенциальную семантику этого образа-мифа: «соколы» – обладатели «вещего знания», таковы же «вещие персты» «Велесова внука», певца-волхва Бояна. Но авторское пояснение мифопоэтики Бояновых запевов имеет, на наш взгляд, пародийную подоплеку, призванную разрушить сакральный ореол «вещего» певца.

Присмотримся внимательнее ко всей фразе: *«Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедей пуцаше, нъ своя вещиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху»*. Здесь отчетливо видна характерная для пародии «неувязка»: ведь если «живая струны» **сами** князьям «славу рокотаху», то зачем «перстам» нужно быть «вещими», это их свойство оказывается излишним. Иначе говоря, «вещий» статус Бояна оказывается без надобности перед самопоющими «живыми струнами». «Живые струны», в свою очередь, являются замещением Бояновых «лебедей». В итоге все выражение читается как пародия на «соколов» песенных запевов, которые сами ничего не знают, а добывают знание у всеведающих «лебедей».

Но что представляют собой эти «лебеди» = «живые струны»?

В одной из недавних статей выдвинуто предположение, что метафора «живые струны» заимствована Автором «Слова» прямо из одной непереуценной гомилии Иоанна Златоуста, где использована такая аллегорическая оппозиция: Давидова «кифара с неодушевленными струнами» (аллегория Ветхого Завета) и «кифара с одушевленными струнами» = разум и язык христианской Церкви⁶³. С этим трудно согласиться. Во-первых, как показано выше, заимствованный характер имеет не только одна метафора, а целое выражение, которого в гомилии нет. Во-вторых, у Иоанна Златоуста «кифара с одушевленными струнами» означает разум и язык христианской Церкви, применив это к Бояну, мы должны будем аттестовать его как христианского проповедника, что и делает автор статьи. Но объяснив одну метафору механическим наложением привнесенного извне смысла, мы закроем доступ к пониманию десятка других метафор: так, мы совершенно не поймем, зачем этот проповедник, обращаясь то орлом, то волком, передвигается по ярусам мирового древа и пускает при этом десять соколов на стадо лебедей, даже если признаем, что эти образы условны. Как отмечалось выше, сходство морфологии еще не означает тождества семантики.

Сам образ «одушевленных струн», превращенный Иоанном Златоустом в аллегория церковной проповеди, не является его собственным изобретением, это рационально-риторическая переработка архетипа, известного повсеместно: живой музыкальный инструмент – главное орудие шамана (существовали даже специальные обряды оживания шаманского бубна), его звучание имитировало голоса духов и предков, от которых шаман получал необходимую информация⁶⁴. На Руси таким волховским инструментом были, очевидно, «самоиграющие гусли», доставшиеся по наследству от языческих жрецов эпическим певцам, которые так же наделялись магическим даром⁶⁵, и, скорее всего, именно благодаря владению музыкальным инструментом. Гусли на Руси чаще всего имели крыловидную форму, то есть уподоблялись птицам или, как можно уточнить с помощью «Слова о полку Игореве», – «лебедям», которые фигурируют в запевках Бояна⁶⁶. «Гусли-лебеди» из Боянова песенного «оборотничества-камлания», сами исполняющие нужную песню-славу, со всей очевидностью напоминают о жреческом прошлом певцов-музыкантов. Иначе говоря, Боян в «Слове о полку Игореве» представлен «волховом», отсюда и «живые струны» его гуслей.

Такая метафора могла быть выведена из сферы волхования самым естественным образом, без всякого посредничества. Но в данном случае, как мы знаем, этот образ заимствован из книжного источника. Здесь явно обнаруживает себя авторская рефлексия, сознательная языкотворческая работа. Книжный образ «живых струн» Давида совершенно

точно соотнесен со своим мифологическим первоисточком, причем, замещая мифопоэтических «лебедей», книжная идиома не отменяет их всецело, след мифа в метафоре остается: струны – «живые», поэт специально снимает их аллегорическую условность, добавляя *«они же сами князем славу рокотаху»*, подобно Бояновым «лебедям». Получился (и совершенно без всяких «швов») сплавленный метафорический вариант, отсылающий одновременно к письменной и устной традиции.

Но каков же собственно авторский смысл метафоры «живых струн»? Синтезирующая разные стилевые системы авторская метафорика не сводится ни к одному из своих истоков. Семантический итог такого синтеза не совпадает ни с мифологическим концептом буквально «живых» гуслей волхва, ни с книжной, христианской аллегорией «духовных гуслей» как языка и разума Церкви.

Автор сам подсказывает разгадку своих метафор: так, во фрагмент, имитирующий «старыми словами» магический акт песнотворчества Бояна, включена одна прозаическая авторская реплика: *«Боянъ бо веций, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслю по древу, серымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подъ облакы, **помняшетъ бо, рече, първыхъ времянь усобице.** Тогда пущашеть 10 соколов на стадо лебедей, которыи дотечаше, та преди песнь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу...»*. «Прозаическое» пояснение *«помняшетъ бо, рече, първыхъ времянь усобице»* снимает «волховской» смысл пения: песня Бояна – не шаманское священнодействие, а явление родовой памяти, хранящей предания о прошлом. Боян – на самом деле не волхв, а певец, принадлежащий коллективной поэтической традиции.

В связи с этим образ «лебедей» = «живых струн», являющихся источником знаний певца, можно прочесть как метафору самой этой традиции. «Живая струны» **«сами князем славу рокотаху»** – это значит, что за Бояна говорят-поют сами «старые словеса», сама народно-поэтическая память доставляет певцу свои сюжеты и формулы, певца как автора не существует. В этом и состоит смысл пародийного уподобления Бояна волхву: как шаман не может обойтись без бубна, он фатально зависит от духов и от предков, так и родовой певец не имеет собственных знаний, а творит под диктовку традиции.

«Ритуальным» воспроизведениям традиционных слов-формул (как устных, так и письменных) противопоставлена в «Слове» установка поэта-автора на самостоятельное словотворчество. В свете этого стиливого задания отрицательный параллелизм фразы *«Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедей пущаше, нъ своя вещь пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху»* выглядит не хвалой

народному певцу, а пародийным образом традиционного песнотворчества, оперирующего готовым набором формул.

Интересно, что следующий за «Словом о полку Игореве» автор «Задонщины» уже не понимал, зачем Автор «Слова» наделил Бояна «волховским» ореолом, в «Задонщине» сняты именно шаманские черты певца, здесь уже нет уподобления песни «соколиной охоте», и у Бояна – *«горазная персты»*, то есть искусные, и «живые струны» не поют сами, а певец *«пояше руским князем славы»*.

Рассмотренный нами фрагмент – не единственный и не самый очевидный пример пародийного стиля в «Слове о полку Игореве». Более откровенно пародийный тон задан в другом месте: *«О Бояне, соловию стараго времени! А бы ты сиа плъкы ущекоталь, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы, свивая славы оба пола сего времени, рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы!»*. Комментируя этот пассаж, А.С. Пушкин снова заметил: «...если не ошибаюсь, ирония пробивается сквозь пышную хвалу». Поэт уловил иронию, прежде всего, в выражении *«свивая славы оба пола сего времени»*, дав такой его перевод: «сплетая хвалы на все стороны сего времени»⁶⁷. Как сейчас говорят, – «направо и налево».

Но авторскую иронию можно пояснить и более конкретно, в контексте мировоззрения и языка той древней эпохи. В этом фрагменте снова имитируется язык Бояновой мифопоэтики. Выражение *«свивая славы оба пола сего времени»* – пародия на мировоззрение Бояна, выдержанная в духе его же «старых словес». Она не сразу улавливается за незнанием языка мифа. Переводы этого места разнообразны: «свивая славу обеих половин сего времени» (Д.С. Лихачев), «сплетая обе славы того времени» (Н.А. Мещерский), «по обеим сторонам сего времени» (И.Д. Тиунов), «с обеих сторон сего времени» (Л.А. Булаховский), «свивая славы вокруг нашего времени» (О.В. Творогов) и т.п.⁶⁸. Во всех этих вариантах старинный образ-миф «переводится» в абстрактное понятие, снимается впечатление конкретной вещественности, пространственности, свойственной мифологическому образу времени.

Между тем, употребленный здесь глагол «съвити» соотносится с понятиями нити, ткани, одежды (например, от «вить» – «свита», верхняя одежда)⁶⁹. Свить = сплести, связать, сшить. Если передать выражение буквально: «свивая (сшивая) славы и той, и другой полы сего времени», то обнаружится, что в нем заключен архаический образ времени-одежды⁷⁰ с «двумя полами» – передней и задней, или лицевой и изнаночной. Тот же архаический отзвук присутствует еще в одной метафоре «Слова»: *«наниче ся години обратиша»* («наизнанку времена обернулись»). Само слово «время», как известно, этимологически связано с глаголом «вертеть», и его производными «поворачиваться»,

‘превращаться’ и т. п., отсюда и следует, что у времени две стороны или «две полы». Для мифологического сознания «передняя» и «лицевая» сторона времени – это прошлое, «первое время» или сакральное Начало, время первотворений и первособытий. «Задняя» и «изнаночная» «пола» – профанное настоящее.

Определения прошлого и настоящего как «переднего» и «заднего» времени сохраняются и в древнерусских текстах, в частности, в самом «Слове о полку Игореве» (*«преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами поделимъ»*)⁷¹. На этом основании Ю.М. Лотман заключает, что концепция времени в «Слове» отвечает циклическому времени мифа, где каждое новое событие представляет собой обновление «вечного» первособытия, а слава нынешнего времени лишь оживляет «вечно существующую и единственно реальную “первую славу”»⁷². Этот вывод, на наш взгляд, нуждается в существенном уточнении.

Временем, сакральным для Автора «Слова», является не космологическое Первоначало мифа, а историческое Начало Руси христианской, оно обозначено в «Слове» со всей определенностью: *«Почнемъ же, братие, повесть сию отъ стараго Владимира до нынешняго Игоря»*. Так же начинается «Повесть временных лет»: «Се начнемъ повесть сию», где временной поток направлен в будущее, которое мыслится большей ценностью, чем прошлое. Сама установка Автора «Слова» на летописный принцип повествования является отрицанием циклической концепции времени. «Дедняя слава», «первая година» и «первые князья» соотносятся в «Слове» именно с новым христианским Началом, со «старым Владимиром» или «старым Ярославом». А «изнаночное», профанное настоящее ассоциируется с актуализацией языческих сил, то есть с дохристианским, догосударственным прошлым – временем рассеянного племенного существования. Об этих центробежных тенденциях, об утраченном значении государственного центра прямо говорится в «золотом слове» Святослава Киевского, и здесь же современная ситуация оценивается как поворачивание времени «наизнанку»: *«Нъ се зло – княже ми непособие; наниче ся години обратиша»*. Ритм истории, как его видит поэт, передан во фразе: *«Были вечи Трояни, минула лета Ярославля, были плъци Олговы...»*, последний этап возвращает к первому: с именем Олега Гориславича связано начало междоусобных раздоров (*«Тъй бо Олегъ мечемъ крамолу коваше и стрелы по земли сеяше»*), то есть начало движения к распаду государственного единства. Так же не случайно междоусобицы современных князей сопоставляются в «Слове» и с действиями такого князя, как Всеслав Полоцкий, который начал распрю на *«седьмом веке Трояна»*, то есть, в расшифровке Лихачева, – напоследок языческих времен (такая расшифровка метафоры убедительно аргументирована тем, что выступление Всеслава против Киева совпало с восстаниями

смердов, руководимых волхвами, кроме того, и сам Всеслав имел репутацию волхва, что отразилось и в «Слове»⁷³.

Такова точка зрения на историю самого Автора «Слова». Но его предшественник народный певец, хотя и творил в эпоху христианскую, однако еще не отказался и от ценностей языческого мира. Такой священной ценностью для Бояна были «вечи Трояни», «первое время» как исток жизни рода, о чем свидетельствует фраза: *«рища в тропу Трояню чресь поля на горы!»*.

Метафора *«рища в тропу Трояню»* снова актуализирует образ волхва, «Велесова внука», волком рыщущего по тропе предков, то есть помнящего и хранящего предания родо-племенной истории. Мифопоэтическая память Бояна движется *«чресь поля на горы»*, что можно прочесть как путь народа от времен племенного обособления до обретения государственного единства. В «Слове» «полем неизвестым» поэт называет языческую Половецкую степь, «поле неизвестное», по наблюдениям Лихачева, заключает в себе семантику хаоса и неизвестности. И, наоборот, Русская земля в «Слове» предстает «как остров среди окружающей ее неизвестности, как нечто известное среди неизвестного, как организованное начало среди хаотической неизвестности»⁷⁴. Русские князья, как неоднократно повторяется, сидят на «горах» (в связи с «горами Киевскими» упоминается «старый Владимир», великий князь Святослав «мутень сонъ» видел «въ Киеве на горахъ»; Ярослав Осмомысл Галицкий «подперь горы Угорский»)⁷⁵. «Горы» выступают знаком более высокого, по сравнению с «полем», государственно-культурного ранга Руси христианской, этот знак был задан еще «Повестью временных лет»: согласно летописному преданию, «горы Киевские» благословил апостол Андрей Первозванный: «Видите ли горы сия? – яко на сихъ горахъ восияеть благодать божья»⁷⁶.

В целом стоящие рядом две метафоры – *«свивая славы оба полы сего времени, рища в тропу Трояню чресь поля на горы!»* – синонимичны по своему смыслу: речь идет о двоеверии Бояна, рыскающего без разбора через «поля» на «горы», сплетающего (то есть не различающего) «славы оба полы» времени – и языческое прошлое (время Трояни), и христианское настоящее (время Ярослава). Космологическое мышление певца не различает движения истории, не понимает ее цели. В свете христианской историософии Автора «Слова» эта фраза отчетливо обнаруживает свою пародийную направленность: здесь пародируется не только язык мифопоэтических формул, но и стоящая за ним мировоззренческая эклектика творений народного певца. В духе такой эклектики, как иронизирует поэт, Боян спел бы и об Игоровом походе: *«А бы ты сиа плъкы ущекоталь, скача, славлю, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, свивая славы оба пола сего времени, рища въ тропу Трояню чресь поля на горы!»*.

Обратим здесь внимание еще на одну метафору – «*летая умомъ подѣ облакы*». Легко заметить, что она является понятийным парафразом мифологического образа оборотничества Бояна – «*шизымъ орломъ подѣ облакы*», точно так же, как метафора «*рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы*» поясняет (правда, менее откровенно) оборотнический образ Бояна-волка – «*серымъ вълкомъ по земли*». В отличие от второго метафорического парафраза, «*летая умомъ под облакы*» имеет книжные истоки. Метафора полета или парения ума (мысли) как птицы – одна из популярных в древнерусской литературе (например, в «Пчеле»: «...не стою в низъце глаголе сем, но прелетаю крилом разумным»; в послании митрополита Никифора Владимиру Мономаху: «По божией благодати ум твои быстро летает»; в «Молении» Даниила Заточника: «Бых мыслию паря, аки орел по воздуху» и т.п.)⁷⁷. Образ парящей мысли в литературе серьезен, за ним стоит культ ума, возносящего человека к Богу.

Но, оказавшись в другой стилевой системе, книжная метафора меняет свой смысл. В общем пародийном контексте фразы она обретает ироническое звучание, в ней уже усматривается то самое значение, что утвердилось позднее во фразеологизме «летать в облаках»: иначе говоря, «*летая умомъ под облакы*», «вещий» Боян свято не понимал того, что происходит на его родной земле.

Пародийные пассажи в «Слове о полку Игореве» не ограничиваются одним только поэтологическим вступлением. Так, пародийная направленность присуща, например, и такой фразе: «*крычатъ телегы полуноцы, рци, лебеди роспущени*», но она ясно обнаруживается только в результате анализа стилевой специфики этого выражения.

Научный перевод фразы: «скрипят телеги в полуночи, словно лебеди встревоженные» (О.В. Творогов, ПЛДР), «скрипят телеги в полуночи, как будто испуганные лебеди» (Н.А. Мещерский, БП БС). В том и другом переводе уничтожена поэтическая метафора «*крычатъ телегы*», в общем-то, не нуждающаяся в рациональном пояснении, буквально фраза должна звучать так: «кричат телеги в полуночи, скажи, лебеди распущенные». У Лихачева (Лит. памятники) и в большинстве поэтических переводов метафора «*крычатъ телегы*» сохранена, но глагол *рци* – *скажи* проигнорирован почти всеми, за редким исключением (у Ап. Майкова: «От телег их скрип пошел, – ты скажешь: Лебедей испуганные крики»; у А. Степанова: «Телеги средь ночи – кричат, сказать, лебеди всполошенные»)⁷⁸. Функция глагола *рци*, по замечанию Л.А. Булаховского, аналогична здесь поэтическому приему типа французского *tu dirais 'ты сказал бы'*, употребляемого в качестве сравнения⁷⁹ (ср. у Тютчева: «Ты скажешь: ветреная Геба...»). В переводах глагол *рци* и заменяют обычно сравнительным союзом

(будто, словно, точно и т.п.), тем самым превращают все выражение в авторский полноценный сравнительный оборот. Между тем, это совсем не так.

Заметим, что выражение «*к^{ры}чатъ телегы полунощи, рци, лебеди роспущени*» с помощью глагола «рци» делится на две части.

Первая часть – это метафора, дополняющая предшествующую реальную картину движущихся по степи половецких повозок («*А половци неготовами дорогами побегоша къ Дону Великому: к^{ры}чатъ телегы полунощи...*»). А вторая часть – это миф, то ядро, из которого метафора вышла: «*лебеди роспущени*», на отождествляющем языке мифа, это и есть половцы (лебедь, как давно отмечено – один из тотемов половцев, степных кочевников), причем отзвук мифологических лебедей в новорожденной метафоре остался: «*к^{ры}чатъ телегы*». Сам миф выполняет здесь только функцию образа-формы, содержание отделилось от него и стало самостоятельной реальностью. Разделяющей их границей и выступает глагол *рци*.

Разъединяя миф и реальность, глагол-обращение ‘скажи’ выступает своего рода индикатором рефлексии, сознательно предпринятого отделения смысла от образа: в действительности вот что происходит – телеги половецкие скрипят в ночной степи, но ты «скажи», «сказал бы» об этом – «*лебеди роспущени*», то есть традиционным языком мифопоэтики, вот такими «старыми словами».

Но ведь из самого текста «Слова» известно, кто бы, собственно, так сказал. В контексте зачина, посвященного стилевой полемике Автора с Бояном, естественно допустить, что это *рци* обращено к традиционному певцу-предшественнику, ведь это он оперировал образами «соколов» и «лебедей» – универсальным языком мифопоэтических формул, приложимых к любой сфере бытия. Если принять *рци* как знак продолжения диалога с Бояном, возникнет отчетливое ощущение пародийного подтекста этой фразы (о телегах половецких ты, певец традиции, «скажи» своей готовой формулой, годной на все случаи – «*лебеди роспущени*», как «сказал бы» то же самое и о струнах гуслей).

Таким образом, глагол *рци* выступает здесь не столько в функции авторского сравнения, сколько разделяет язык Автора и Бояна. Можно даже предположить, что на стадии генезиса у этой изначальной формы сравнения была своя эстетическая причина – ирония как свойство нового авторского сознания, осуществлявшего «смену систем» или переход от певца к поэту.

На наш взгляд, пародийная полемика с певцом-предшественником вообще пронизывает весь текст в целом. Уточним, что пародийность, как отмечал Тынянов, далеко не всегда включает в себе иронический тон, комический эффект не является

единственной целью пародии. Здесь хочется напомнить одну неожиданную мысль Тынянова. Пародия, говорил он, как и стилизация, живет двойною жизнью: «...за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), *пародией комедии может быть трагедия*» (курсив наш. – Т.П.)⁸⁰. Этой своей мысли Тынянов не развернул и не привел ни одного примера, когда трагедия может иметь пародируемый другой план. Как нам кажется, «Слово о полку Игореве» – это именно тот случай.

В зачине Автор «Слова» дает понять, что творения традиционного певца представляли собой две жанровые разновидности, однозначные по своему содержанию: песня-слава или песня-хула (карание)⁸¹. Так, о неудачном походе Игоря певец Боян спел бы такую комическую песню-хулу: *«Пети было песнь Игореву, того внуку (то есть «внуку Велеса»): “Не буря соколы занесе чресъ поля широкая – галици стады бежать к Дону Великому”»*. Иначе говоря, песенным сюжетом Бояна стала бы неудачная «соколиная охота» (все та же универсальная тема), и «соколы» явились бы предметом насмешки: раз потерпели поражение – значит, не соколы, а бестолковые стада галок. Весь свой сюжет Автор «Слова» выстраивает как трагедийную пародию (в буквальном смысле – противопеснь) на эту традиционную мифопоэтическую хулу.

Как можно заметить, мифологема «соколиной охоты» является исходной матрицей сюжета «Слова» в целом: ею ознаменованы основные этапы художественного события.

Начало похода:

«два сокола слетеста съ отня стола злата поискати града Тьмутороканя».

Реакция половцев на выступление Игоря:

«крычатъ телегы полунощы, рци, лебеди роспущени».

Дружины Игоря остались на ночь в глубине Половецкой степи:

«дремлетъ въ поле Ольгово хороброе гнездо, далече залетело, не было онъ обиде порождено ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный воронъ, поганый половчине»; «о, далече заиде соколъ, птицъ бья, – к морю».

Поражение Игоря и плен князей:

«уже соколома крильца припешали поганыхъ саблями, а самую опуташи въ путины железны».

Беда Русской земли (половецкие набеги и княжеские распри): *«въстала Обида въ силахъ Дажь-божа внука, вступила девою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синем море у Дону, плещучи, убуди жирня времена».*

Святослав Киевский в своем «золотом слове» дает пояснение причин поражения:

«Коли соколъ въ мытехъ бываетъ, высоко птицъ възбиваетъ, не дастъ гнезда своего въ обиду. Нъ се зло – княже ми непособие; наниче ся години обратиша».

Бегство Игоря из плена:

«а Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию, и белымъ гоголемъ на воду, възврѣжеса на брѣзь комонь, и скочи съ него босымъ влъкомъ, и потече къ лугу Донца, и полете соколомъ подъ мъглами, избивая гуси и лебеди завтраку, и обеду, и ужине».

Восстановление национального космоса, вера в обретение князьями былого героизма и заключительный самоприговор половцев:

«аже соколъ къ гнезду летитъ, а ве соколца опутаеве красною дивницею <...> аще его опутаеве красною девицею, ни нама будетъ соколца, ни нама красны девице, то почнуть наю птици бити въ поле Половецкомъ».

На протяжении всего текста имитируется мифопоэтический язык Бояна, так что создается впечатление, что сюжет в целом реализован на двух языках – традиционном устно-поэтическом и параллельном к нему языке авторской поэзии. Пародируя Боянову песню-хулу о поражении «соколов», Автор создает трагическую противопеснь с заключительным катарсисом. Участники похода остаются «соколами», то есть героями. В сюжете «Слова» соколам крылья подрезали, опутали в путы железные – и это предмет сочувствия, а не насмешки. Причины поражения – не только в пылкости натуры, безрассудной отваге князей «Олегова храброго гнезда», их трагедия обусловлена самой сложившейся исторической ситуацией: князья куют крамолу сами на себя, «усобица княземъ на поганя погыбе», на этом фоне поход Игоря выглядит как одинокий подвиг в защиту земли. Ср. призыв Автора к князьям: *«Загородите полю ворота своими острыми стрелами, за землю Русскую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!»*. Примечательно, что слова *«за землю Русскую, за раны Игоревы»* являются в тексте тройным рефреном.

Кроме того, само поражение обрисовано в «Слове» как условие христианского возрождения князя, который после бегства из плена направляется «к святей Богородици», а это уже подлинное предсказание будущего (возрождение Руси через плен), что недоступно ретроспективному взгляду народного певца, хоть он и слывет «вещим».

Устная поэтическая традиция говорит языком устойчивых космологических формул, оценивая историю законами природы. Но для художественного сознания поэта-автора они не могут служить критерием исторической истины. Формульная песня-хула или песня-слава Бояна ничего не говорят о действительном положении вещей. Выводя

поэзию из мифа, Автор «Слова» смещает смысловые акценты «соколиного» сюжета в соответствии с реальным смыслом времени.

«Вещего Бояна» в «Слове о полку Игореве» не воспринимают как образ пародийный, в этом нет ничего удивительного.

Во-первых, «Слово» – это хорошо, тонко сделанная пародия: пародийный стиль, как показал Тынянов, колеблется между двумя полюсами значений – пародируемого и пародирующего. Здесь всегда остается выбор – на какую сторону встать. Примем всерьез язык Бояновой мифопоэтики, и впечатление пародийности исчезнет.

Во-вторых (и это главным образом), пародия останется незамеченной, если не уяснить себе стилевые задачи автора, его художественную позицию, если не видеть его принципиального отчуждения от старой стилевой системы.

В-третьих, современный читатель смотрит на образ «вещего Бояна» уже сквозь призму его поздних поэтических рецепций. Сразу же после первого издания «Слова о полку Игореве» этот образ вошел в русскую поэзию в своем высоком ореоле, подчиняясь эстетическим задачам нового времени. Главной задачей Автора «Слова» было лишить Бояна его магического ореола, вывести поэзию из сферы коллективной традиции. Древние певцы, расставшись со своим волховским прошлым, еще долгое время считались наследниками магического, провидческого слова. Пародийно разрушая эту репутацию, Автор «Слова» был солидарен в своей позиции с летописцем Нестором, который в ПВЛ последовательно разоблачал магический дар волхвов. Возможно, сама полемика с «вещим» певцом навеяна именно летописью. В начале XIX века – ситуация обратная: поэзия идеализирует старину, и старому Бояну возвращается его сакральный облик. Это тот случай, отмеченный Тыняновым, когда цели пародии не актуальны и забыты, и она возвращается в арсенал серьезных произведений.

Примечания

¹ См. подборку словарных определений пародии в книге: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2002. С. 446–448.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 294.

³ Там же. С. 198, 210, 293.

⁴ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979. С. 92–94.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 293.

⁷ Зарубин Н.Н. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Л., 1932.

⁸ Памятники литературы Древней Руси (ПЛДР). XII век. М., 1980. С. 388–399. Для удобства публикации в цитируемых фрагментах буква *ять* заменена на *е*, поскольку для нашей темы это не имеет принципиального значения.

⁹ Лихачев Д.С. «Моление» Даниила Заточника // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 2. С. 231. Иначе решается вопрос о пародийности текста в исследовании Л.В. Соколовой. По ее мнению, первоначальная авторская редакция («Слово») не имела никакого отношения к смеховой литературе, это было послание реального лица с просьбой о помощи реальному князю (Ярославу Владимировичу,

княжившему в Новгороде в конце XII века), причем, послание, выстроенное по всем правилам эпистолярного искусства и серьезное по своему содержанию. Пародийный оттенок был привнесен анонимным автором более поздней редакции («Моления»), он-то и превратил послание Даниила в подобие сборника бессвязных изречений, часто носящих шутовской характер. – *Соколова Л.В.* К характеристике «Слова» Даниила Заточника (Реконструкция и интерпретация первоначального текста) // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. XLVI. С. 230. На наш взгляд, более убедительна точка зрения аргументация Д.С. Лихачева. Позднейшие переделки, заметил он, отвечали жанровым и стилевым особенностям авторского текста: «Безвестные соавторы и “редакторы” “Моления” отлично ощущали тот стиль, ту манеру, ту идейную направленность, в которой было оно написано, ценили их и стремились их не нарушить» (*Лихачев Д.С.* «Моление» Даниила Заточника. С. 228).

¹⁰ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 19–20.

¹¹ *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 14, 24.

¹² *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 402–403.

¹³ Там же. С. 403.

¹⁴ Еще раньше «непародийность» пародий XVII века отметила В.П. Адрианова-Перетц, причем, в своих выводах она опиралась на теорию пародии Ю.Н. Тынянова: по ее словам, такие тексты, как, например, «Служба кабаку», не направлены на литературный стиль, а осмеивают общественно-политические и бытовые явления; форма церковной службы – контрастирующий прием, который выбран как классический образец, сразу узнаваемый читателем: «новое применение этого привычного языкового материала должно было, несомненно, произвести надлежащее впечатление» (*Адрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. Л., 1937. С. 51–52).

¹⁵ *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 290, 292.

¹⁶ *Лихачев Д.С.* «Моление» Даниила Заточника. С. 240–241.

¹⁷ В качестве примера полярного расхождения мнений можно привести две недавние работы. В одной из них «Слово»/«Моление» аттестуется как гимн в честь холопского звания (автор, якобы, мечтает о «счастье» личной зависимости от князя); в другой – как «юродский антигимн холопскому состоянию», противопоставляющий христианские идеалы выгодам личной зависимости. Такие полярные колебания могут быть спровоцированы только пародией: «обмануть» – одна из ее задач. См.: *Данилевский И.Н.* Холопское счастье Даниила Заточника // В своем кругу: Индивид и группа на Западе и Востоке Европы до начала нового времени. М., 2003. С. 97–110; *Гончаров А.И.* Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. Воронеж, 2004. №№ 1 – 2. С. 101. Автор последней статьи, в отличие от Д.С. Лихачева, видит в Данииле Заточнике не скомороха, а юродивого. На наш взгляд, это осталось не доказанным: исследователь определяет юродство как «сакральную симуляцию безумия» (с. 92), что в Данииле ему показать не удалось; это и невозможно сделать, поскольку автор «Слова» («Моления») прямо говорит о себе, что он «разумом обилен», гордость своим разумом не позволяет ассоциировать Даниила с юродивым, он не симулирует безумие, а, напротив, открыто обличает его в своих сентенциях.

¹⁸ *Лихачев Д.С.* «Моление» Даниила Заточника. С. 240.

¹⁹ *Соколова Л.В.* Указ. соч. С. 236.

²⁰ *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 305.

²¹ Там же. С. 230.

²² Подробнее о сакрализации монарха в России см.: *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 110–218. О европейской специфике того же культа: *Блок М.* Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии / пер. с фр. В.А. Мильчиной. М., 1998.

²³ ПЛДР. XII век. С. 334. *Успенский Б.А.* Указ. соч. С. 112–113.

²⁴ *Петрухин В.Я.* Древняя Русь: Народ. Князья. Религия // Из истории русской культуры. Т. I (Древняя Русь). М., 2000. С. 227.

²⁵ Архитектура и скульптура Дмитриевского собора во Владимире / Текст Г. Вагнера. Л., 1969. С. 7; *Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964. С. 151; Живопись домонгольской Руси. М., 1974. С. 89–92.

²⁶ *Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. С. 152–153.

²⁷ *Бобров А.Г.* «Мирские притчи» в древнерусской рукописи XV в. // ТОДРЛ. Т. XLVI. С. 296; *Соколова Л.В.* Указ. соч. С. 240.

²⁸ Эта параллель отмечена также А.И. Гончаровым, сделавшим ценное наблюдение: участь русского Даниила перевернута по отношению к судьбе библейского пророка Даниила, чтимого вавилонскими царями (*Гончаров А.И.* Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника. С. 98).

²⁹ См.: *Титова Л.В.* «Беседа отца с сыном о женской злобе». Исследование и публикация текстов. Новосибирск, 1987. С. 117–118; *Бобров А.Г.* Указ. соч. С. 294–295; *Каган М.Д.* Слова о добрых и злых

женах // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. (вторая половина XIV – XVI в.). Л., 1989. Часть 2. С. 399–401.

³⁰ ПЛДР. XI – начало XII века. М., 1978. С. 94.

³¹ *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература // История Всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 291.

³² Та же догадка высказана в статье И.Н. Данилевского, но в итоге она не понадобилась исследователю, так как он считает «Моление» не пародией, а панегириком князю (*Данилевский И.Н.* Указ. соч. С. 99).

³³ *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 106.

³⁴ *Соколова Л.В.* Указ. соч. С. 247.

³⁵ *Прохоров Г.М.* Памятники переводной и русской литературы XIV – XV веков. Л., 1987. С. 91.

³⁶ *Лотман Ю.М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. // Слово о полку Игореве – памятник XII века. М.; Л., 1962. С. 340–341.

³⁷ Ср. интерпретацию имени князя у А.И. Гончарова: «Обращение Даниила Заточника – это поучение, одновременно направляемое идеальному князю – “князю Золотого века”, реальному князю и всем князьям вкупе. Истинно от буесловия до антиутопии – максимум два или три шага» (*А.И. Гончаров.* Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника. С. 98). Исследователь полагает, что Даниил-юродивый обрушивает свое «буесловие» на всякую власть, но что это за брань, которую в течение веков никто не замечает, принимая за лесть? Реплика же об «антиутопии», то есть о якобы юродском развенчании идеального князя (Ярослава Мудрого), свидетельствует лишь о невнимании к самой культурной эпохе, к ее приоритетным ценностям, к ее языку. Отсюда – такое невероятное заключение: «Конечное славословие нашего Даниила в честь русского князя, воспринимаемое первоначально в виде грубейшей лести (! – *Т.П.*), имеет, по крайней мере, два скрытых подтекста: все перечисленные библейские персонажи (Самсон, Иосиф, Соломон, Давид) либо попадали в неприятное положение из-за женщин, либо опять же из-за них нарушали Закон Божий», пожелание князю качеств всех этих персонажей, это, по словам исследователя, «есть не что иное, как доведение доброго славословия до абсолютнейшего абсурда» (Там же. С. 100). На самом деле, финал «Моления» есть не что иное, как обычный в древнерусской литературе синкрисис. Почти тот же самый подбор имен использован, например, в «Житии Александра Невского» для краткой характеристики идеальных качеств благоверного князя (он – второй Иосиф, Самсон, Соломон, Веспасиан). В пожелании Даниила князю «силы Самсона, храбрости Александра, разума Иосифа, мудрости Соломона, искусности Давида» нет ничего «антиутопического», это типичный для того времени набор архетипических добродетелей, которые должны служить князю образцом для подражания.

³⁸ ПЛДР. XI – начало XII века. С. 166.

³⁹ *Адрианова-Перетц В.П.* Из истории русской метафорической стилистики // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова. Л., 1971. С. 29–33.

⁴⁰ *Белинский В.Г.* Русская народная поэзия // Отечественные записки. 1841. Т. XIX. № 11. С. 19–20.

⁴¹ Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. / под ред. О.В. Творогова. СПб., 1995. Т. 3. С. 163.

⁴² *Адрианова-Перетц В.П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI – XIII веков. – Л., 1968.

⁴³ Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: В 6 вып. /сост. В.Л. Виноградова. Л., 1965 – 1984.

⁴⁴ *Манн Р.* «Песнь о полку Игореве»: Новые открытия. М., 2009. 81–85. Ср.: в одной из своих статей, посвященных жанру «Слова», Д.С. Лихачев в качестве ближайшей ему типологической параллели рассматривал, вслед за другими исследователями, «Песнь о Роланде», предположив, что «Слово» является книжной обработкой устного эпоса. (*Лихачев Д.С.* «Слово о полку Игореве» и процесс жанрообразования в XI – XIII вв. // ТОДРЛ. Т. XXVII. Л., 1972. С. 75.)

⁴⁵ *Лорд А.Б.* Сказитель / пер. с англ. М., 1994. С. 159–248. Справедливости ради нужно сказать, что формульная теория Пэрри-Лорда не является для нашей филологии чем-то новым после работ Веселовского, Франк-Каменецкого, Фрейденберг.

⁴⁶ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 41.

⁴⁷ К поэзии скальдов, хронологически близкой по времени, неоднократно возводили то манеру Бояна, то язык самого Автора «Слова о полку Игореве». См. обзор литературы в энциклопедической статье «Скальдическая поэзия и “Слово о полку Игореве”» (Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 4. С. 303–306).

⁴⁸ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998 (Глава «Метафора». С. 232–261).

⁴⁹ Разница между мифологическим образом и аллегорией обусловлена различием мировоззренческим, за ними стоят оппозиционные картины мира. Мифологический образ природен, космологичен, это живая персонификация смысла, понимаемая буквально, иначе говоря, миф являет собой тождество образа и значения при главенстве первого, здесь отсутствует самостоятельность значения (то, что мы называем «отвлеченностью»). Аллегория, популярный прием християнской дидактики, напротив, имеет в своей структуре дуалистический разрыв образа и смысла, соотношение означающего и означаемого здесь, по сравнению с мифом, перевернуто: утверждается авторитарное первенство значения, отказывающего в

самостоятельности образу-знаку, выполняющему лишь функцию декорации, за которой стоит реальность идеальная (*Подкорытова Т.И.* Миф, аллегория, метафора в ракурсе гегелевской триады // Гуманитарное знание. Серия «Преемственность»: сборник научных трудов. Ежегодник. Вып. 11. Омск, 2008. С. 148–149).

⁵⁰ Ср.: о метафоре как самой сущности поэзии писал Гете: «Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегории, в которой частное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний* же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспримет изображенное ею частное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее» (из «Максим и рефлексий») (*Гете И.В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. Об искусстве и литературе. С. 425.)

⁵¹ Именно книжное влияние способствовало становлению более гибкого и развитого метафорического языка «Слова о полку Игореве», по сравнению, например, со скальдическими кенningами, вышедшими прямо из мифа как его первая рационалистическая обработка. Без хорошего знания мифов, без трактата «Язык поэзии» (из «Младшей Эдды») мы вообще кеннинги не прочитаем: например, «*плата племени камней*» – только в контексте мифа о «меде поэзии» мы узнаем, что этот кеннинг иносказательно передает понятие поэзии (Младшая Эдда. Л., 1970. С. 101–108). Это как раз тот случай, описанный О.М. Фрейденберг, когда мифологический образ становится «иным сказыванием самого себя», то есть понятием. Заключенное в кеннинг понятие однозначно и неизменно («Бальдр битвы» = кеннинг мужчины даже по отношению к тому, кто никогда не бывал в битве) (*Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 70–72.) Более развитая метафорика «Слова о полку Игореве» имеет свои причины: христианская литература на Руси была переводной, распространялась на славянском языке, что способствовало интенсивному развитию понятийного аппарата языка и образной системы нового, по сравнению с мифом, типа.

⁵² *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1996. Т. 12. С. 149.

⁵³ Текст «Слова о полку Игореве» здесь и далее цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси (ПЛДР). XII век. М., 1980. С. 372–387. Буква *ять* в древнерусских словах заменена на *е*.

⁵⁴ *Пушкин А.С.* Указ. соч. С. 149.

⁵⁵ Ср., например: Боян – «первый певец» в культовом смысле как учитель остальных певцов (*Мороз Е.Л.* Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977. С. 69). «Все старое мудро, положительно и высокоумно», с идеалами «старой мудрости» связаны и «старые слова», в манере которых автор ведет свое повествование (*Филипповский Г.Ю.* К вопросу о художественной концепции «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. L. СПб., 1997. С. 471–472).

⁵⁶ См.: *Рожественская М.В.* «Слово о Лазаревом воскресении»: (Характеристика редакций) // ТОДРЛ. Т. XXIV. Л., 1969. С. 64–67; Она же: Слово на Лазарево воскресение // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI – первая половина XIV в.). Л., 1987. С. 426–428. Она же: Царь Давид, царь Симеон и вещий Боян // ТОДРЛ. Т. L. С. 107.

⁵⁷ ПЛДР. XIV – середина XV в. М., 1981. С. 98.

⁵⁸ *Демин А.С.* «Слово о полку Игореве» и предисловие к «Хронографу» 1641 г. // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI – XVII веков. М., 1978. С. 87.

⁵⁹ *Рожественская М.В.* Об одной записи к «Зерцалу богословия» Кирилла Транквиллиона // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 190. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI – первая половина XIV в.). С. 427.

⁶⁰ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 139–140.

⁶¹ *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887. С. 295–301. Вариант мотива «сокол избивает лебедь» см.: Украинские народные песни, изд. М. Максимовичем. М., 1834. С. 116; Труды этнографическо-статистической экспедиции в Юго-западный край... Материалы и исследования, собранные П.П. Чубинским. Т. 5. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. СПб., 1874. С. 939, 943, 946, 957. На близость песенного зачина Бояна к этому варианту указывала и В.П. Адрианова-Перетц (*Адрианова-Перетц В.П.* Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974. С. 116).

⁶² Сама странная идиома «очитая/многоочитая персты» вряд ли могла быть собственным изделием древнерусского автора (или перелагателя). Образ «очитых перстов» существовал еще в античной культуре. Так, например, у римского поэта Луксория есть два экфрасиса, посвященных «изображению охотника с глазами на пальцах руки»: «Глаза потому у портрета ты видишь на пальцах, // Что обладала рука зоркая зреньем очей» (пер. Ф. Петровского) (Античные поэты об искусстве. М., 1938. С. 96. Или: Поздняя латинская поэзия / сост. и вступ. статья М. Гаспарова. М., 1982. С. 492.) «Зоркая рука» в экфрасисе Луксория – искусность охотника, дополняющая природное зрение. Известен ли образ такой необычной «очитой» зоркости и византийской культуре? Здесь, конечно, нужны специальные разыскания. Но отметим, что в искусстве иконописи «руки» (кисти рук) приравниваются к «лику» и

выполняют функцию «отверстых духовных очей», являясь органом безмолвного общения с божеством. Так, буквально «очитыми перстами» (бликами-отметками на кончиках пальцев) наделяет Феофан Грек святых-столпников, узревших Фаворский свет (росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде). Можно вспомнить также, что в Откровении Иоанна Богослова «многоочитостью», то есть неким сверхзрением, ведением Божьей правды, наделены окружающие престол Вседержителя четыре животных, «исполненных очей спереди и сзади» – символы евангелистов (Отк. 4, 6). Представления о «зрении» руки восходят, очевидно, к глубокой архаике, откуда вышло и искусство хиромантии, предполагающее в руке дар «предвидения», «предсказания» судьбы; и, с другой стороны, известный средневековому Западу аллегорический язык пальцев, каждый из которых знаменовал какую-либо добродетель: безымянный палец – раскаяние, средний – милосердие, указательный – ясный разум, мизинец – веру и добрую волю, большой палец – божественность (*Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 311). Итак, скорее всего, метафора «очитые персты» из «Слова о Лазаревом воскресении» не являлась созданием древнерусского книжника, а была взята из какого-либо греческого источника и использована независимо от текста «Слова о полку Игореве». Как известно, в некоторых своих редакциях «Слово о Лазаревом воскресении» приписывалось Иоанну Златоусту, это не значит, конечно, что последний был действительным автором данного текста, но это может служить указанием на греческие истоки произведения (Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI – первая половина XIV в.). С. 427).

⁶³ *Николаев А.С.* О возможном источнике выражения «живые струны» в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. Памяти Д.С. Лихачева. СПб., 2003. Т. LIII. С. 566.

⁶⁴ *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 161–167. Ср.: «В шаманских песнопениях лишь очень немногие вступительные слова приписываются самому шаману, все остальное – говорят и священнодействуют бестелесные духи, которые воскресают как бы в лице живого шамана» (*Ксенофонтов Г.В.* Шаманизм: Избранные труды. Якутск, 1992. С. 117).

⁶⁵ *Даркевич В.П.* Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // «Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985. С. 322–339.

⁶⁶ Орнитоморфный облик магических гуслей оставил свой след в народных песнях: так, в одной из песен, приведенных А.А. Потебней, «переманчиваты гусли», зовущие невесту на «чужую сторону», уподоблены голубям: «Та неслухай голубоньків, де рано гудуть // Вони твоє дівовання в поле занесуть» (тот же, но раскрытый вариант: «Не слушай звончатых гуслей! Эти гусли переманчиваты: Переманю на чужу сторону») (*Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. С. 541–542.)

⁶⁷ *Пушкин А.С.* Указ. соч. С. 151.

⁶⁸ Слово о полку Игореве. М.;Л.: АН СССР, 1950. С. 55. (Сер. «Лит. памятники»); Слово о полку Игореве. Л., 1985. С. 37. (Б-ка поэта, Большая сер.); Словарь справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В.Л. Виноградова. Вып. 4. Л., 1973. С. 127. ПЛДР. XII век. С. 373.

⁶⁹ *Потебня А.А.* Слово и миф. М., 1989. С. 351.

⁷⁰ По замечанию М. Элиаде, «одежда», «изношенность» – архетипический образ времени, отсюда не случайно вечность рая ассоциируется с наготой (*Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 86).

⁷¹ *Лихачев Д.С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978. С. 199–205.

⁷² *Лотман Ю.М.* «Звонячи в прадедню славу» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 108.

⁷³ *Лихачев Д.С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. С. 105–107.

⁷⁴ *Лихачев Д.С.* «Слово о полку Игореве» как художественное целое // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 182.

⁷⁵ Там же. С. 191.

⁷⁶ ПЛДР. XI – начало XII века. С. 26.

⁷⁷ *Адрианова-Перетц В.П.* Из истории русской метафорической стилистики. С. 30–34.

⁷⁸ Слово о полку Игореве. Л., 1985. С. 100, 190 (БП БС).

⁷⁹ *Булаховский Л.А.* «Слово о полку Игореве» как памятник древнерусского языка // «Слово о полку Игореве». Сборник статей / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.;Л., 1950. С. 159.

⁸⁰ *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 201.

⁸¹ *Соколова Л.В.* Зачин в «Слове о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 68–69.

Производный текст в парадигме русской книжной культуры

XVI – XVII веков*

Средневековые литературы, и древнерусская в том числе, основаны на христианском методе *imitatio*. Книжники учились на образцах, писали по образцам, которыми были в первую очередь книги Священного Писания и учительная литература. В своих трудах русские публицисты опирались чаще всего на сочинения Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и других отцов Церкви. Они были внимательными и благодарными читателями сочинений своих предшественников и современников и их талантливыми учениками. Андрей Курбский любил цитировать Слова Максима Грека, которого он считал своим учителем и философом; Исая Каменчанин с глубоким почтением обращался к текстам Максима Грека и Андрея Курбского и т.д. В древнерусской книжности были распространены случаи, когда книжники, подражая, например, Иоанну Златоусту, свои сочинения надписывали его именем¹.

Подражание было частью творческого процесса в средневековой письменной культуре. Самый яркий пример тому – история «Задонщины», которую Д.С. Лихачев определил как ответ писателя XV века поэту XII века, составленный в русле нестилизационного подражания, заметив при этом, что «Задонщина содержит соответствия со “Словом о полку Игореве” не только в отдельных формулах, выражениях, образах, но и в последовательности изложения событий»². Новое текстовое образование с иной интенциональностью сложилось под влиянием первоисточника: сформирован новый концепт текста, так как сочинение ориентировано на прославление победы русского войска в 1380 году и князя Московского в отличие от прототекста, где основной мотив – скорбный рассказ о бесславном походе и поражении удельного князя в 1185 году. Происхождение такого типа подражания Д.С. Лихачев связывал с отсутствием понятия литературной собственности в эпоху русского средневековья.

Эта же мысль высказана Р. Пиккио. Определяя основные особенности древнерусской литературы, он подчеркивал, что «сочинение и компилирование могут представлять в значительной части православно-славянской традиции равно приемлемые уровни авторской работы. Истинное значение такого способа создания новых текстов путем монтирования текстового материала не может быть понято без обращения к особому понятию авторства в православной славянской традиции <...> Представление о том, что “истинные слова” не являются личной собственностью кого-либо из смертных,

* Статья написана при финансовой поддержке РГНФ, проект №

основывалось на том, что такие слова могут прийти только “свыше” (“всякий дар совершенный нисходит свыше” – (Иак. 1:17)»³.

В природе порождения произведений средневековой письменности – коллективность, она признана одной из категорий ее своеобразия, потому что «передельватели и переписчики выступали часто как соавторы»⁴. Писцы, редакторы и даже читатели составляли новые варианты или новые тексты рукописных сочинений и становились их «авторами». Богатейший материал по этой проблеме представляет текстология древнерусской литературы. Равнодушие к индивидуальности создателя текста, к его авторству сохранилось до XVII века.

Понятие вторичного текста имманентно средневековой словесности, многие формы которой были трансплантированы из византийской и болгарской книжной культуры. Построенная на приоритете традиционных приемов и способов организации текста, потому что только традиция (согласно мировоззрению христианина) демонстрирует устойчивость, неизменность созданного Богом мира, книжная культура средневековья хорошо хранила память жанра, память стиля, память поэтического языка.

Большая часть древнерусских сочинений может расцениваться как вторичный текст, природа которого состоит в обращении к другому слову, к чужой речи⁵. Выяснить некоторые виды отношений в сложной системе вторичного текста, построенной на межтекстовых связях и взаимодействии нового текста с прототекстом, определить отдельные особенности порождения и функционирования вторичного текста в книжной культуре XVI–XVII веков – задача настоящей статьи.

Разновидностей вторичного текста в древнерусской литературе, видимо, много. Только имитацией, подражанием вряд ли можно полно и адекватно представить наблюдаемое явление. Определение еще одного критерия вторичной категоризации – производность – необходимо для описания характерных процессов создания рукописных текстов. Она находится на парадигматической оси интертекстуальности. Отличие (расхождение) производности от имитации – один из интересующих нас вопросов.

Интенциональность производного текста в качестве его коммуникативной характеристики была обусловлена как субъективными причинами, так и существованием объективной реальности межтекстового пространства, а именно, желанием человека рассказать о случившемся, сознанием недостаточности собственных способностей, правом опереться на чужой текст и культурой отношений автора оригинала и автора нового сочинения. В основе производного текста лежит принцип подобия ситуации, событийного ряда, сюжетики.

Рассмотрим два сочинения, появившиеся в конце XVI и в конце XVII веков под непосредственным влиянием авторского текста Максима Грека, творчество которого сыграло огромную роль в развитии русской книжности. Первое представляет собой монолог инока-заточника Исая Каменчанина⁶, другое – анонимный рассказ о пожаре в Ярославле. Новые авторы, как правило, находили в качестве текста-основы лучшие образцы. Это были произведения авторитетные, своеобразные, с яркой стилистической характерностью.

Два сочинения Исая Каменчанина, известные в науке под рабочими названиями «Плач» и «Жалоба», возникли под впечатлением одного из интереснейших произведений Максима Грека, написанного им в 1531–1532 годах⁷. В биографии автора эта дата была чрезвычайно значимой: 1531 – это год второго суда над ним и ссылка в Тверь, где он прожил до начала пятидесятих годов. Несомненно, сочинение появилось как экспромт в один из тяжелых периодов жизни афонского монаха в России. Уникальный текст имеет пространное название, представляющее по сути его аннотацию и являющееся своеобразным вступлением к изложению: «Словеса сотворил скорбящий инок, в темнице затворенный, ими себя утешает и утверждает в терпении»⁸. В литературном наследии Максима Грека сочинение, обращенное к внутреннему миру автора, – редкость. «Словеса» являют собой опыт лирического повествования в творчестве святогорского старца.

«Плач» Исая Каменчанина, возникший в связи с перипетиями его судьбы, ориентирован на жизненный и писательский опыт Максима Грека. В Москве Исайю постигла та же участь, что и ученого монаха: он был осужден и сослан в заточение (Ростов), но вскоре получил возможность заниматься литературной деятельностью, посвятив ее изучению и собиранию наследия Максима Грека. «Плач» тоже имеет пространное название, сходное по содержанию со «Словесами», но выдержанное в иной стилистике: «Письмо в земли Московской в местечке Ростове, лета 7075, а от Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа 1567, мая в темнице. Некоторый мних, дьякон с Каменеца-Подольска плакал и сам себе тешил в земли Московской, в местечке Ростове в темнице, в году 1567 от Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа, марта»⁹.

Сочинение Максима Грека представляет собой лирический внутренний монолог (своего рода молитву), в котором автор беседует со своей душой, и начинается словами, полными драматизма: «Не тужи, не скорби, не тоскуй, любезная моя душа, страдаешь без правды». Содержанием этого сочинения стало самоутешение скорбящего инока. Несмотря на тяжелую жизненную ситуацию, заточенный святогорец с чувством глубокого достоинства говорит о своих благих делах. Среди заслуг ученый монах отмечает переводы Псалтыри и других душеполезных книг и сочинений, в которых он «красоту истины

утвердил». Чувство благодарности за данный Богом талант поддерживает душевные силы писателя. Оптимистическое звучание авторской речи покрывает внутренние страдания человека: «Обрати внимание, [душа моя. – Л.Ж.] что не сетованиями надо злое время представить, но больше божественными радостями, что не страдать надо, окаянная, мучимой суетностью в настоящем веке и в будущем и быть неблагодарной. Веселись же и радуйся с божьей мудростью, смиренно же и с благодарностью старайся всегда иметь благонадежное и честное житие, с которым и войдешь в Царство Небесное». Максим Грек преподает прекрасный урок выживания одинокого человека, демонстрирует силу духа и призывает к укреплению «самовластия человеческого».

«Плач» Исаяи начинается с узнаваемых слов: «Не скорби и не тужи, возлюбленная моя душа, и не впадай, Господа ради, во всемерную скорбь» – и продолжается риторическим вопросом: «Что, любезная моя душа, скорбишь и тужишь в этом кратковременном, скотовидном и скоротекущем веке...?» Рассказывая о своих горестях, Исаяя пытается утешить самого себя, оправдаться перед своими судьями. Заканчивается «Плач» увещанием преодолеть уныние. Сочинение Исаяи Каменчанина несколько заземлено, пафос снижен, субъективное настроение превалирует над общечеловеческими страстями.

Героев обоих произведений сближают социальное положение – инок/мних; жизненная ситуация – неправый суд, заточение; душевное состояние – скорбь и самоутешение. В оформлении текстов тоже наблюдаем совпадения: указание на время событий (1532 г. и 1567 г.) и место действия – «темница».

Обозначение/необозначение авторства говорит о смене интенции. Максим Грек подал свое сочинение как анонимный текст, Исаяя в самом начале представил себя как «диякон из Каменец Подольска». Различаются два сочинения определением жанра, данным самими авторами, – «словеса» и «письмо», следовательно, интенцией и адресатом. На самом деле их жанровая доминанта – литературный плач. Замысел Максима Грека – через самоанализ возвыситься над бытовой ситуацией, спасти душу от гнева и печали, сохранить веру в справедливость Божьего суда. Задача Исаяи Каменчанина сводилась к самоутешению, смирению и надежде на прощение, которое он ждал от своих судей (они же скрытые адресаты). Если в оригинальных памятниках древнерусской литературы чаще всего «композиция, стилистические особенности и до какой-то степени даже содержание зависели от принадлежности произведения к определенному жанру»¹⁰, то в производном тексте смена «вывески» текста еще не приводит к внутренним изменениям. По своим имманентным жанровым признакам и тот и другой текст представляют собой внутренний монолог. «Плач» Исаяи (производный

текст) повторяет форму «Словес» Максима Грека (прототекст). Исаяя старается приспособить модель повествования к своей цели высказывания. Но, несомненно, в производном тексте произошла переактуализация компонентов содержания.

Жанровая принадлежность другого производного текста вариативна по отношению к тексту-основе. Памятник под названием «Сказание вкратце о бывшем пожаре града Ярославля», сохранившийся в рукописи из собрания ГИМ, собр. Уварова, № 612, третьей четверти XVII века, подобен сочинению Максима Грека – «Сложение вкратце о бывшем пожаре тверском, похвала о обновлении церковного украшения, бывшего при боголюбивом епископе тверском Акакии». М.А. Салмина, исследовавшая и опубликовавшая текст об ярославском пожаре¹¹, установила другие его источники: «Плач о взятии Царьграда» из Русского Хронографа и «Казанская история». Судя по заголовку сочинения инок-грека, его ведущим мотивом стала похвала Акакию, сыгравшему большую роль в тверском периоде жизни автора, его втором и самом длительном заточении. В этом сочинении к событиям 1537 года (на тему пожара Максимом Греком по свежим следам было написано другое довольно объемное сочинение¹²) Максим Грек вернулся в 1541–42 годах, когда были восстановлены храмы Твери. В названии ярославского «Сказания» не обозначена тема похвалы церковному пастырю, хотя в самом сочинении панегирический мотив сохранен (имя тверского епископа Акакия заменено на имя ярославского архимандрита Савватия).

В производном тексте анонима, ориентированном на модель авторского текста Максима Грека, вступление и заключение заимствованы полностью. Сильная позиция начала и конца текста служила рамкой нового сочинения и делала его конструкцию устойчивой, сохраняла завершенность высказывания. Изложение выстроено по логической схеме текста-основы, но разорвано авторскими вставками, эпизодами о событиях в Ярославле. Еще раз подчеркну: сохранена основа прототекста, а в нее уже сделаны вставки. Они встроены в «образец». Начинается «Сказание», как и «Сложение...», с обращения к слову одного из отцов церкви, в данном случае, с цитаты из сочинения Григория Богослова («Обновления почитать – древний закон на добро установленный»).

Краткое вступление, посвященное теме «тщания и попечения» архиереев, царей и всех властей, Максим Грек завершает определением цели своего повествования: «...справедливо будет мне, негодному, не предать забвению память о страшных событиях и кратким описанием представить деяния владыки в славном граде Тверском». Этот зачин дословно повторен в ярославском «Сказании». Но между приведенными двумя фрагментами в ярославском тексте помещена реминисценция из ветхозаветного текста, не

совсем уместная в данном контексте, – рассказ об обете Иеффая Галаадского сжечь первого, кто выйдет ему навстречу по возвращении домой после победы над Аммонитянами, первой его встретила дочь (Книга Судей израилевых, 11:30–40). Эта вставка имела своей целью украсить произведение в стиле исторических повествований и появилась, видимо, по ассоциации с темой сожжения.

Дословные совпадения можно привести из концовок обоих текстов, некоторые разночтения между ними объясняются обычной практикой писцов, воспроизводящих источник, не копируя его, а излагая по запоминанию. Ошибки прочтения и внутреннего диктанта налицо в производном тексте.

Основную часть анонимный автор начинает, как и Максим Грек, с хронологического свидетельства о произошедшем пожаре, но предваряет его этикетной формулой представления статусных лиц, олицетворяющих собой историческое время: царь, патриарх, митрополит, дьякон:

«Сложение»

В 45 лето восьмой тысячи 22 июля месяца солнцу, миновавшему полдень, судьбами божьими неизреченными, огонь не известно откуда возгорелся внезапно, и ветер сильный восстал от северной стороны ...

«Сказание»

При державе государя, царя и великого князя Алексия Михайловича, всея Великия и Малыя и Белья России самодержца, и боголюбивым архиепископе московском Никоне, всея Великия и Малыя России патриархе, честно и добро правящем церковные кормила Российской патриархии, и преосвященном митрополите Ионе Ростовском и Ярославском, по царскому же повелению начальствующих тогда во граде воеводе Григории Свешневев да дьяконе Алмазе Чистом в 166-е лето восьмой тысячи от воплощения же божьего слова, 1658-го 10-е июня судьбами божьими загорелось в большом граде Ярославле в 5-м часе в приходе Рождества Христова. И возгорелся огонь велик, и ветер сильный и вихрь восстали от восточной стороны.

Как видим из примера, в описании ярославского бедствия так же, как и в тверском сюжете, события датированы (правда, изложение построено по разным принципам), указана причина трагедии – «судьбами божьими» и начало пожара (возгорание и сильный ветер, направление которого тоже отмечено).

Если в «Сложении» Максима Грека пожар описан «вкратце» (о чем заявлено уже в названии): «...городские стены, саму же стену вокруг великой соборной церкви со всеми святыми образами, и священными сосудами, и пеленами, и книгами, и многие другие священные храмы и дворы истребил огонь очень быстро», то в «Сказании» аноним

приводит подробную справку о причиненном ущербе и называет все 29 церквей, пострадавших от пожара.

Риторический пассаж, заключающий описание пожара в Твери: «Видение страшное и многим слезам достойно! Огонь, гонимый сильным ветром, всё вскоре истребил, и людей много погорело, не сумевшим избежать сильного пламени», – и повторившийся в ярославском тексте, продолжен в последнем: «...и вихря огненного, и в воду бросающиеся и от дыма задыхающиеся многие люди таким образом смерть принимали...». Как бы оттолкнувшись от пратекста, автор производного высказывания разворачивает монолог, тональность которого позволила ему назвать свое сочинение «плачевная повесть» («...к плачевной повести возвратимся»). Сетуюя о гибели мощей ярославских чудотворцев, автор признается: «Недостает мне, повествуящему, слов!». Видимо, в этом причина его обращения к «образцам» – Слову Максима Грека, «Плачу о взятии Царьграда» и «Казанской истории». Он старается вызывать сочувствие и сострадание к пострадавшему городу и его жителям, тем самым изменяя замыслу (а не замысел) пратекста, в котором акцент поставлен на мотиве возрождения Твери.

Далее аноним вновь продолжает «цитировать» источник, в котором Максим Грек называет причину бедствия – преступление христовых заповедей – и путь спасения видит в покаянии. Как правило, в древнерусских сочинениях причина бед людских – преступление христовых заповедей. Если Максим Грек кратко ее обозначает, то ярославский автор очень пространно (на 4 страницах рукописи) ведет разговор на эту тему, приводя библейские цитаты и известные библейские сюжеты. Таким образом, прототекст выполнил здесь провоцирующую функцию.

В ярославском тексте к словам ученого монаха присоединен фрагмент из «Плача о взятии Царьграда», содержащий концепт наказание за грехи огнем, который здесь не совсем уместен. Центонный прием он использует как конструкцию, позволяющую скрепить новый текст.

Оттолкнувшись от прототекста, аноним отклоняется от заданного направления и каждый раз оговаривает: «...на подлежащее возвратимся». Для выражения чувств аноним прибегает к тексту Максима Грека: «Видение страшно и многим слезам достойно!...», совершенно уверенный, что у него есть такое право. Заимствованные слова служат ему провоцирующим моментом, они позволяют развить собственную речь. Это довольно распространенное явление в древнерусской книжной традиции объясняется, как уже отмечалось, важной ролью коллективного начала.

Надо признать, что автор «Сказания» хорошо знаком с торжественным стилем исторических сочинений XVI–XVII веков. Культуру слова книжника XVII века следует

оценить как достаточно высокую. Он искусно строит свой текст, вплетая в собственный рассказ, построенный на документальных свидетельствах и окрашенный скорбными чувствами, «чужое слово».

Далее он самостоятельно продолжает риторический пассаж, в самых скорбных чувствах описывая гибель ярославских святынь (но не домов мирских жителей, посада). Отдельным мотивом звучит слава сохранившимся мощам ярославских чудотворцев, и автор подробно рассказывает о перенесении святынь.

Главная цель сочинения Максима Грека – составить славу (в средневековом понимании этого термина) возрождающемуся городу Твери и его епископу Акакию. Это пример похвального слова Максима Грека, где превалируют эмфатические элементы авторской речи. Основная цель ярославского Сказания – более прозаична: передать фактическую сторону событий, запечатлеть сам факт беды, встроить его в ряд значимых исторических событий и вызвать сочувствие к пострадавшему городу. То есть, интенция производного текста несколько иная.

Монтажная конструкция свойственна производному тексту, в этом его принципиальное отличие от текста имитационного. Выписки из «Плача о Царьграде» и «Казанской истории» в «Сказании» являются интекстом, орнаментирующим новое повествование. Между чужими словами: сочинением Максима Грека, хронографической статьей и исторической повестью – установлены иерархические, системные отношения. Первоисточник (текст Максима Грека) стал основой производного текста. Интекст, выписки из других памятников, подчинен производному тексту, хотя и тот и другой по своей природе интертекстуальны. Таким образом, производный текст не стоит квалифицировать как подражание, как имитационный текст. Производный текст – новое законченное словесное образование, подобное (не заимствованное) чужому тексту, выполняющему провоцирующую функцию.

Примечания

¹ Журова Л.И. История антилатинской полемики в русской рукописной традиции и антилатинские сочинения Максима Грека // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб. 2006. Т. 57. С. 146.

² Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 194.

³ Пиккио Р. Влияние церковной культуры на литературные приемы Древней Руси // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa*. Литература и язык. М., 2003. С. 141–142; Он же. Избранные работы в трех томах. Т.1. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1987. С. 28–29.

⁴ Лихачев Д.С. Текстология. На материале русской литературы X–XVII веков. Л., 1983. С. 147.

⁵ Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 2000.

⁶ Исая Каменчанин (монах, дьякон, один из представителей западнорусских просветительских кругов, один из поклонников таланта инока Максима) с санкции киевского митрополита и короля Сигизмунда отправился в Москву для поисков и приобретения рукописей и распространения их в Литве и на Украине. Его интересовали переводы Максима Грека и ученика Селивана. Исая составил (ок. 1591) одну из первых биографий МГ («Сказание вкратце о великом преподобном отце Максиме Греке»).

⁷ К этим годам относил время написания Филарет [Гумилевский]. См.: Максим Грек // Москвитянин, 1842. Ч. VI, № 11. С. 59. Эту же дату называет Н.В. Сеницына: Преподобный Максим Грек. Сочинения. С. 32. Не прав был А.И. Иванов, считавший, что «Словеса» написаны Максимом Греком «во время заточения в темнице в Москве в 1525 г. после осуждения собором, до высылки в Волоколамский монастырь» на основании того, что Максим Грек, упоминая свои переводы, ничего не говорит об оригинальных сочинениях». См.: *Иванов А.И.* Литературное наследие Максима Грека. Характеристика, атрибуция, библиография. Л., 1969. С. 164.

⁸ *Иванов А.И.* Литературное наследие Максима Грека. С. 164. Текст цитируется по рукописи РГБ, собр. Большакова, № 285, л. 63–64. Изд.: Сочинения преподобного Максима Грека. Казань. 1861. Ч. 2. С. 452–453.

⁹ Текст цитируется по рукописи РНБ, О.XVII.70, л. 177–178 об.

¹⁰ *Живов В.М.* Особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси // Из истории русской культуры. М., 2000. Т. I. С. 605.

¹¹ *Салмина М.А.* «Сказание вкратце о бывшем пожаре града Ярославля» // Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы. М.;Л.. ТОДРЛ. Т. 21. С. 317–326. Она же. Новонайденный источник «Сказания вкратце о бывшем пожаре града Ярославля» // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 593–595.

¹² *Иванов А.И.* Литературное наследие Максима Грека. С. 159.

Сноска в стихотворном произведении как вторичный текст*

Как известно, оригинальная русская поэзия зародилась в недрах ученой словесности (сначала собственно богословской, а затем уже и светской), что почти автоматически подразумевало наличие авторских пояснений как к тексту в целом, так и к отдельным явлениям и именам, в нем упоминаемым, а также изъяснение причин обращения автора к тому или иному сюжету и т.п.: вспомним хотя бы обширные автопримечания А. Кантемира к его «Сатирам» и краткие предисловия-толкования В. Тредиаковского к его переводам псалмов. Способом вынести за рамки основного стихотворного текста «служебную», эстетически не значимую информацию было также использование подробных многословных заглавий к стихотворным произведениям с изложением времени и обстоятельств его сочинения, подробных характеристик адресата и автора; позднее эта информация стала помещаться в разные компоненты так называемого заголовочно-финального комплекса (ЗФК) стихотворной книги или отдельного произведения. Как правило, и комментарии (вне зависимости от места их расположения), и заглавия стихотворных произведений были прозаическими, что еще более автономизировало их от собственно текста и создавало своего рода фон для эстетически значимой стихотворной речи.

Все это позволяет нам рассматривать автокомментирующие компоненты стихотворных произведений как вполне самостоятельные вторичные тексты; это дополнительно подтверждается еще и тем фактом, что комментарии, пред- и послесловия и даже заглавия нередко создаются не одновременно с текстом, а через некоторое время, а также не только самим автором, но и его издателями, исследователями и т.д. (напомним, к примеру, пушкинскую практику заказа предисловия к своим произведениям старшим товарищам).

Вместе с тем, все перечисленные элементы ЗФК можно рассматривать и как полноценные компоненты стихотворного текста, особенно в тех случаях, когда в них так или иначе проявляется лирическое «я» автора. Это особенно ярко проявляется в произведениях романтического и модернистского толка, а также в иронической и пародической поэзии.

* Статья написана при финансовой поддержки гранта РГНФ 07-06-00498а «Психология восприятия поэзии: комплексный анализ».

Сноска (то есть комментирующий вторичный текст, помещаемый непосредственного внизу страницы) – явление особого рода, отличающееся от предуведомления и конечного комментария прежде всего тем, что предполагает чтение авторского комментария непосредственно в процессе основного чтения. Об этом прекрасно написал недавно Р.Д. Тименчик, сам блестящий комментатор и интерпретатор стихотворных произведений: «„Возмущающая воду” сноска („The aesthetic evil of a footnote”, – обмолвился Дж. Сэлинджер) властно темперирует текст. Астериск или номерок – насилие над текстом уже потому, что заставляет остановиться, отвести взгляд, выйти из текста, перечитать его. Порция текста заливается светом внесенного нами *Nota bene*. Есть сноски, в которых императив паузы важнее подвешенной для мотивировки подстрочной информации.

Внося номерки или астериски в массив чужого сочинения, мы его подвергаем то расширению, то сужению, сообщая ли, что Париж – столица Франции, предваряя ли объяснение ограничительным „здесь:”. При достройке этого нижнего этажа к тексту, а вернее, что и подполья, с присущими этой зоне инверсиями благочестия по отношению к тексту, вопрос заключается в пределах распространения и усекновения семантического запаса комментируемого текста. В каждой нашей глоссе присутствуют оба встречных процесса – расширения текста и сужения его. Комментаторские выноски – произвол, на осуществление которого подписывается каждый, принимающий присягу комментатора. „Несносный наблюдатель” оглашает „всеми буквами” намеки автора, разрушая порой тщательно создававшуюся семантическую атмосферу умолчания, либо несказуемости, либо взаимопонимания с полуслова»¹.

Разумеется, современный ученый прежде всего имеет в виду комментатора, работающего с чужим текстом; однако и в том случае, когда речь идет об авторском комментарии, общий механизм взаимодействия двух частей текста (или двух текстов – первичного и вторичного) описан им с поразительной точностью: действительно, знак сноски требует от читателя стихотворного текста паузы (то есть, прерывания чтения), а затем чтения другого текста (на этот раз – прозаического) и снова возвращение к исходному тексту. Таким образом, с точки зрения ритмической стихотворный текст превращается в прозиметрический (стихопрозаический), чтение неизбежно замедляется и, что самое главное, меняет свой характер; восприятие текста усложняется.

В этом смысле функцию сноски в определенной степени можно сопоставить с тем, что Ю. Тынянов называл «эквивалентом текста»: «...все так или иначе заменяющие его вне-словесные элементы, прежде всего частичные пропуски»²; правда, в случае сноски мы

имеем дело не с пропуском текста, то есть не с заменой, а с его принципиальной сменой, то же носящей временный характер.

Важно и то, что наличие сносок делает процесс чтения текста принципиально вариативным: читатель при желании может не обращать на сноски внимания (если он, например, и без авторских указаний понимает, о чем идет речь, или не желает прерывать единообразный процесс чтения стиха), может читать их, «как положено», сразу, вставляя текст сносок в стихотворный монолит; наконец, может прочитать все сноски разом, после или даже до чтения стихотворной части текста. Кстати, это справедливо и для тыняновских эквивалентов, которые тоже читатель может пропускать, не замечая.

Понятно, что в разные эпохи и у различных авторов сноски могут играть и играют разную роль. Так, уже Ломоносов использовал в своих стихах сноски как чисто служебные (например, ссылаясь в знаменитом «Письме о пользе стекла» на сочинение блаженного Августина с точным указанием книги и главы), так и более развернутые, в определенной степени выражающие авторское отношение к персонажам стихотворения: например, упомянув в не менее знаменитой «Оде на торжественный день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Великий Государыни Императрицы Елисаветы Петровны ноября 25 дня 1752 года» мать Иоанна Грозного («Елена, грозного героя Великая делами мать»), он ставит сноску против ее имени и комментирует внизу страницы: «Великая княгиня Московская Елена Васильевна, супруга Великого князя Василия Иоанновича, рождением княжна Глинская, мать Великого Государя царя Иоанна Васильевича, правила с ним в его младенчество Российское государство по завещанию супруга своего четыре года с половиною». Аналогичным образом под страницей оды 1761 года на годовщину восшествия Елизаветы на престол поэт поясняет читателем свою строчку «Тезоименны Внук и Дед» следующим образом: «Государи: Великий Князь Иван Васильевич и Царь Иван Васильевич»³.

Чисто служебные комментарии находим у поэта еще пять раз: в сноске к тексту ранней оды 1741 года «Первые трофеи Его Величества Иоанна III» Ломоносов счел нужным расшифровать постоянный эпитет Марса «Градив» (выступающий на бой), поместив под звездочкой имя «Марс», его сестру («Беллону») и «брата его» («Геркулес»), а также объяснил «стигийские воды» как «адские»; в стихотворной трагедии «Селим» он объясняет слово «Брамины» как «индейские философы»⁴. Функционально близки к этим «объяснительным» сноскам Ломоносова автокомментарии Державина к отдельным словам и строчкам, собранные им в специальных «Объяснениях».

На рубеже XVIII и XIX веков сноска постепенно индивидуализуется, «лиризуется»: так, П.И. Голенищев-Кутузов объясняет в сносках как особенности своих стихотворений в

целом (например, к «Эпистоле 2» – «Должно заметить, что в сей эпистоле, из 140 стихов состоящей, нет ни одного стиха, коего бы рифма была глагол; – а известно, что глаголы для набрания рифмы всего легче; – сверх того в каждой строфе 8 окончаний на одну рифму»), так и обстоятельства их создания (в стихотворении «Лето» (перевод из Метастазіо) сразу после названия, к которому дана сноска, читатель должен узнать следующее: «Один из моих приятелей спорил со мною, что не возможно перевести сей песни на наш язык точно в ту же меру и тем же родом стихов, как она написана по италиански. Я, возможность сию утверждая, сделал сей перевод точно тою же мерою, стих в стих. Знающие италианский язык да судят об успехе сего трудного предприятия», в одной из од – «Ее Величество, гуляя в саду, изволила сама меня привести к статуе Аполлона и спросить: не вдохновен ли я им писать стихи в сию минуту?: сочинителю было от роду 20 лет, когда он писал сию оду»; ср. сноску к отдельной строке: «С сего стиха зачинается описание обыкновенных и всеневных наших общих упражнений и забав, с тем приятелем, к коему сия эпистола писана»⁵.

Обе традиции – чисто служебной и лирической сноски – находим в многочисленных авторских сносках А. Мерзлякова. Характерно, что его знаменитые «Песни и романсы» (1830), адресованные массовому читателю и рассчитанные прежде всего на пение, их не содержат; а вот античные «Подражания и переводы» (1825), предполагающие совсем иной тип восприятия текста, снабжены сносками в изобилии. Поэт-ученый, Мерзляков почитает необходимым как разъяснять читателю реалии античного мира, иногда достаточно пространно («В седмице звезд горящих» - «То есть, как планета в числе семи планет, которые известны были древним»; «Римляне обыкновенно в память какого-нибудь печального или радостного происшествия, с ними случившегося, вешали на стене картину, на которых оное изображалось»), так и неназойливо давать ключ к пониманию текста («Читатель, конечно, увидит из первых стихов, что вся сия идиллия есть аллегория. Бык Юпитер знаменует силу обилия, которое разделило европейскую торговлю между Азией и Африкою» – к переводу идиллии Мосха «Европа»)⁶.

Обильными сносками снабжено также раннее стихотворение Мерзлякова «Мячковский курган», написанное в 1805 году и тогда же опубликованное в «Вестнике Европы». Первая авторская сноска относится уже к названию этого небольшого произведения; еще четыре – к описываемым в тексте событиям. Причем если три сноски можно в определенной степени считать только комментирующими, относительно нейтральными, то в двух – первой и последней, что тоже характерно – присутствие автора-предромантика вполне ощутимо.

Первая сноска представляет собой небольшую вставную лирическую новеллу: «По Коломенской дороге, в 30-ти верстах от столицы, при самой переправе через реку Москву, на горе находится преогромная насыпь, в знак бывшего там сражения с татарами, опустошавшими столько времени Россию. Здесь погребены убитые россияне. Я восходил на вершину кургана. Прекрасное местоположение, вдали древняя столица, которую (по крайней мере, так уверяют) можно видеть отсюда в ясную погоду, самый курган, как величественный памятник упавшим за свободу отечества, – вот что заставило написать сию пиесу». Последняя вновь рисует картину глазами лирического героя: «На вершине кургана была построена церковь, в которой совершались поминовения по усопшим. И теперь еще видно несколько камней, означающих место алтаря. На одном из них вырезано имя святого, которому посвящен был храм».

Однако и три остальные сноски, в которых автор явно не присутствует, очевидно окрашены лирико-патриотическим пафосом: «Это было зверское обыкновение татар. Они разрывали гробы знаменитых россиян по жадности к богатству; они из черепов убитых героев делали чаши и употребляли их при пиршествах. Россияне дорогою ценою выкупали сии драгоценные остатки своих соотечественников»; «Такие чудеса часто встречаются в летописях»; «Почти двести лет Россия находилась под игом татарским». Характерно, что авторство всех сносок дополнительно подчеркнуто пометой «Ав.», применявшейся в то время далеко не всегда⁷.

Очевидно, что в этом стихотворении Мерзлякова сноски играют очень важную роль, образуя чрезвычайно важный как для понимания реалий стихотворения, так и для создания образа автора вторичный текст, вполне сопоставимый по многим параметрам с первичным.

Важную роль в организации текста и формировании образа автора играют также развернутые подстраничные комментарии-сноски П. Вяземского к стихотворениям «Быль» (1818), «Библиотека» (1817–1827)⁸ и др., В. Жуковского к его стихотворным переводам и т. д. Так, в 1820 году он пишет «Циркулярное послание к чувствительным сердцам, в котором изображается горестное состояние стихотворца, принужденного употребить собственные две ноги для путешествия в жаркое время на званый обед и желающего переменить сие горестное состояние на радостное, дабы роскошно прокатиться в императорской линейке и усладиться дорогою, в ожидании земного обеда, небесным завтраком разговора с любезными грациями двора их императорских величеств и высочеств» (название которого, в силу размера, в книгах поэта печаталось в сноске)⁹.

Совершенно иную роль играют сноски в «Сочинениях Козьмы Прутова» (1853), где их авторство распределено между вымышленным автором книги и ее «издателями»,

активно обсуждающими именно в сносках литературную и житейскую позицию Пруtkова. Так, Пруtkов может давать в сноске вариант текста (знаменитое «на коем фрак» вместо данного в основном тексте «который наг» в описании собственного облика) или с ученым видом поучать: «Необразованному читателю родительски объясню, что крыльями называются в пароходе лопасти колеса или двигательного винта». В сноске от издателей звучит открытая ирония либеральных авторов: «Напоминаем, что это стихотворение написано Козьмою Пруtkовым в момент отчаяния и смущения его по поводу готовившихся правительственных реформ» (к стихотворению «Перед морем житейским»)¹⁰.

В этой же иронической функции используют возможности сноски позднее Саша Черный, прокомментировавший строчку из своей «почтительной акварели» 1912 года «М.Ф.» – «поэт заржавленный и тонкий» – двусмысленным «в физическом смысле»¹¹, и Д. Хармс, вынесший вниз страницы под своим ранним стихотворением следующее примечание: «...в оригинале стоит неприличное слово»¹².

Особое место занимают сноски-комментарии тома фетовских переводов античной лирики, и в первую очередь - Катулла (1885), в котором подстрочные примечания переводчика занимают гораздо более половины книги. В результате на некоторых страницах соотношение объема оказывается решительно в пользу прозаического комментария, сопровождающего иногда всего две-три уместившиеся на странице стихотворные строчки.

Будучи вторичным по отношению к переводимому стихотворному тексту, текст сносок поневоле оказывается заключенным в жесткие формальные рамки, с необходимостью придающие комментарию определенное стихоподобие, так как они ограничивают текст в объеме, унифицируют его по форме и тем самым строфизуют и даже версеизируют его.

При этом фетовский комментарий носит несистемный, мозаичный характер, включая наряду с традиционным реальным комментарием также замечания переводчика-поэта. Так, к слову «венки» в одной из од Горация переводчиком делается следующее замечание: «В венках из оливы и плюща, как подобает настоящим поэтам»¹³; в другом месте Фет пишет: «Невольно сравниваем оды Горация с теми южными деревьями, на которых одновременно красуются цветы и зрелые плоды. Какой испытатель природы скажет, в цветке или в семени проявляется окончательная цель растения?»¹⁴.

Приведем полностью один из наиболее развернутых комментариев Фета – к знаменитому стихотворению «К воробью Лезбии»: «Томимый Любовию, Катулл под призрачной дымкой поэзии выражает свое стремление к Лезбии, которая, быть может, в

свою очередь нуждалась в выражении ее любви к Катулле. Не помним, кто чрезвычайно метко сказал, что градус кипения взаимной любви совпадает с моментом признания. До этого момента склонность только представляет благоприятную почву, но названная, она уже настоящая любовь. Наше стихотворение мастерски переносит нас на самую ближайшую к кипению точку. В качестве птицы Афродиты был любимец римских дам, и слово воробей (пассер), воробушек было ласкательным, как у нас голубчик»¹⁵.

В ряде случаев в подстрочные комментарии у Фета попадают и его собственные варианты перевода строк, по тем или иным причинам не вошедшие в основной текст; так, к строке «На радости, когда им будет побежден» в сноске дается более развернутый, «не поместившийся» в строку, но выполненный тем же ямбом вариант: «Из благодарности, когда, при помощи твоей, он победит соперника в любви»¹⁶.

Интересно, что современные поэту критики особенно ополчились именно на фетовские комментарии, справедливо требуя от них традиционных качеств – в первую очередь, разумеется, точности. Так, граф А.В. Олсуфьев писал об авторских комментариях к фетовским переводам сатир Ювенала: «Говоря откровенно, эти примечания составляют слабую часть разбираемой нами книги. Исторические факты, в них изложенные, не всегда отличаются достоверностью, не всегда согласуются с новейшими выводами исторической критики, а некоторые даже заключают в себе положительно *lapsus calami vel eruditionis*»¹⁷. Очевидно, рецензент оказался не в состоянии понять того смелого новшества, которое Фет внес в поэтику текста со сносками в русской традиции.

Авторы Серебряного века значительно меньше «ученых поэтов» предшествующих десятилетий были озабочены комментированием своих стихов; а вот в советской поэзии, ориентированной, помимо всего прочего, на дидактическую функцию, а также на расширение географического и социального охвата изображаемого, сноски вновь появляются, причем во множестве и в самых разных вариантах. Так, Илья Сельвинский в стихотворении 1922 года использует шесть сносок к отдельным словам с одинаковой пометой «воровской жаргон»; в написанной двумя годами позже новелле «Мотыкэ-Малхамос» целых семь сносок с пометами «вор.» и «евр.». В еще одной новелле этого же года – «Тряпичный король» поэт объясняет слова, которые, по его мнению, могли быть неизвестными массовому читателю послереволюционной эпохи: «мажордом», «нетто», «клан», «картель», «индекс»¹⁸.

Кстати, позднее эта «словарная» функция сносок получает самое широкое распространение в советских стихах и переводах на темы национальных окраин, для пояснения экзотической лексики и создания в стихах соответствующего колорита (чаще

всего – ориентального); позднее эта практика будет удачно спародирована в стихах и поэмах двуязычного русского поэта О. Сулейменова.

Но наибольший интерес с нашей точки зрения представляет стихотворный роман Сельвинского «Пушторг» (1927), в котором используется широкое разнообразие сносок, как чисто документальных (например, объясняющих терминологию пушного производства), так и более сложных и художественно значимых – например, в десятой главе романа строки «Там на Сенатском плацу Россия, Голландским жестом подъятая ввысь» комментируются так – «Памятник Петру I», следующая строка «В перчатке декабрьского кирасира» – «Памятник Николаю I», наконец, «Храпеть под пузом того самовара» – «Памятник Александру III». Причем в этой же строфе в сноске указан и источник занимающей четыре строки цитаты: «Стихи Демьяна Бедного, выбитые на цоколе памятника Александру III»¹⁹.

Кроме этого, Сельвинский в своем романе одним из первых активно использует, наряду с прозаическими, стихотворные сноски: цитату из стихов И. Уткина, из колыбельной песни и т.д. Более того, он выносит вниз страницы и свои собственные стихи: так, для характеристики европейских городов (Лондона, Лейпцига, Вены, Парижа) он помещает в сноски небольшие стихотворения о них:

П А Р И Ж

Анакреона пенных чаш
Выхоленная цитата –
Париж, каскадами пернатый,
Роями пузырьков мечась,
Бьет электрические вина
Морозов Мумма ледяней,
Шипучей россыпью огней
В бокале выпуклой витрины,
В любом бокале, где оп-ля!
На дне, жужжа стеклом и пеной,
Танцуют женские колена,
Вмонтированные в крупный план
Физиономии Верлена²⁰.

Позднее стихотворные цитаты используют и другие поэты, причем в самых разных целях: так, К. Симонов в антизападном памфлете «Моралисты» выносит в сноску целых два «разъясняющих» четверостишия²¹, а В. Кривулин и другие авторы конца XX

века используют стихотворные сноски в первую очередь для создания ритмического многоголосия своих текстов.

Многие советские поэты используют сноски также для создания эффекта документальности, «подлинности» своих стихов: так, А. Прокофьев, посвящая стихотворение родному селу Кобона, с которого начиналась знаменитая ленинградская Дорога Жизни, помещает информацию об этом именно во вторичном сносочном тексте²², а И. Молчанов, публикуя другое свое давнее стихотворение «Здравствуй, Сталинградский тракторный!», выделяет комментарий к нему в достаточно объемную сноску²³.

Классик советской поэзии Николай Тихонов, стремясь строго документировать информацию, содержащуюся в его цикле 1948 года «Горы», сначала ссылается в сноске к стихотворению «Киров на Кавказе» на номер газеты «Терек», в котором помещено «подлинное описание восхождения Сергея Мироновича на Казбек (9 августа 1910 г.)», а другое стихотворение этого же цикла «Александра Джапаридзе на Ушбе», посвященное драматическому штурму названной кавказской вершины знаменитой в свое время грузинской альпинисткой, снабжает объемным текстом, включающим биографическую справку героини и подробное документальное описание ее подвига, вольно описанное в стихотворной части текста²⁴.

В современной русской поэзии сноска переживает новое рождение, связанное с еще большим расширением функций и все более тесным срастанием вторичного комментирующего текста с основным, порой становящимся меньше по размеру, чем сноска.

Так, авторские сноски (в том числе и стихотворные) часто используются Генрихом Сапгиром в таком «недокументальном» жанре, как сонет. А в его стихотворении «Рисунки» из книги 1979–1980 годов «Стихи для перстня», седьмая, последняя часть, состоит из номера, звездочки около него и сноски-четверостишия (точно такого же, как шесть предыдущих частей), в котором перечисляются «составляющие Пустоты»:

*Здесь тьма людей, растений и существ,
Здесь дни воспоминаний и торжеств,
Здесь мысли, схваченные на лету,
И все, что образует Пустоту*²⁵.

Выразительные, в полном смысле слова «художественные» сноски появляются также в стихах таких разных разных поэтов, как В. Кривулин, А. Карвовский, Г. Лукомников, А. Парщиков, А. Ровнер, А. Левин.

Можно сказать, что в русской поэзии конца XX века сноски становятся самостоятельным элементом художественного целого, не утрачивая при этом своей основной роли – привязки текста к исторической реальности в самых различных формах ее проявления.

В книге Александра Карвовского «Альфа – Омега и обратно» (М., 1993) опубликован цикл из 11 стихотворений «Свободный стих», каждое из которых включает в свое заглавие слово с корнем «свобод-». Последнее, соответственно, называется «11. Свободная страница» и состоит из нумерованного заглавия, сноски «1» в конце условного текста, даты его написания – 13 мая 1991 – и относящейся ко всему циклу сноски, набранной, как и положено, мелким шрифтом: «Продолжать серию до №№ 13 или 17 не представляется целесообразным»²⁶.

Очень массивно использует сноски Вс. Некрасов; у него они могут иметь принципиально разную природу: традиционные прозаические, чаще всего комментирующие реалии или рассказывающие историю создания стихотворения (у Некрасова второе даже чаще), и стихотворные, дополняющие и уточняющие основной текст. Если проследить историю некоторых стихотворений, нетрудно заметить, как они постепенно обрастают у Некрасова новыми и новыми сносками. Так, самое, наверное, знаменитое стихотворение Некрасова «Свобода есть...» в своей первоначальной редакции состояло из семи строк, шесть из которых имели одинаковый вид «Свобода есть», а в конце седьмой добавлялось еще одно слово («Свобода есть свобода»); именно в таком виде оно ходило в самиздате и, соответственно, было опубликовано в антологии «Самиздат века» и московской книге Некрасова «Справка»²⁷.

Однако позднее, в сборнике 1999 года «Лианозово», Некрасов напечатал свое широко известное к этому времени стихотворение в сильно измененном виде, дописав к нему комментарий и присовокупив к основному тексту два эпиграфа, еще одно новое стихотворение и два стихотворения в виде приложения – свое и Яна Сатуновского²⁸.

У Бонифация-Лукомникова главный смысл текста тоже нередко заключается в диалоге сносок и текста: вот один из его палиндромов, пародирующий бессмысленность столь модного ныне палиндромотворчества:

Рубли тил** бур***.*

**(т. е. деньги.)*

*** (т. е. пропал.)*

**** (т. е. не сверлящий, разумеется, инструмент, но белокожего населения ЮАР предок)²⁹.*

Наконец, сноски могут, как уже говорилось, быть демонстративно значимее основного текста, как это происходит, например, у Ивана Буркина в его «Текстах с программами», где к большинству слов текста сделаны пространные сноски:

Радуга¹. Пятница². Помнится
голубое³. Яблоко⁴. Пятится, рушится
разница⁵. Родина⁶. Радостно
кружимся⁷. Лестница врезалась
в праздники⁸. Кончились⁸. Новые¹⁰.

Программа

¹ По какому-нибудь случаю.

² В понедельник.

³ Всё, что угодно от моря до платья.

⁴ Почему оно попало сюда?

⁵ Лет? Взглядов?

⁶ В предложном падеже с каким-нибудь сладким или горьким прилагательным.

⁷ О чём говорит вам это?

⁸ Может быть перед свиданием?

⁹ Назначить пьяное подлежащее.

¹⁰ Здесь должно быть то, что подвергается опасности³⁰.

Наш краткий исторический обзор позволяет увидеть, что такое, казалось бы, элементарное явление, как сноска, в стихотворном тексте не только выполняет множество разнообразных функций, но и оказывается способным из сугубо вспомогательного и вторичного текстового образования превратиться в важнейший художественный компонент текстового целого.

Примечания

¹ Тименчик Р. Монолог о комментарии // Тименчик Р. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим; М., 2008. С. 589–590.

² Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924. С. 22.

³ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.;Л., 1959. Т. 8. С. 518, 504, 748.

⁴ Там же. С. 44, 49, 308.

⁵ Голенищев-Кутузов П.И. Стихотворения. М., 1803. Т. 1. С. 142, 48, 96, 146.

⁶ Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 127, 158, 138.

⁷ Там же. С. 236–237.

⁸ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 116, 187.

⁹ Жуковский В.А. Сочинения в стихах и прозе. СПб., 1901. С. 995.

¹⁰ Сочинения Козьмы Прутоква. М., 1959. С. 64.

-
- ¹¹ *Черный Саша*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 360.
- ¹² *Хармс Д.* Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 22.
- ¹³ *Гораций*. Оды. СПб., 1883. С. 442.
- ¹⁴ Там же. С. 84.
- ¹⁵ Цит. по переизд.: Катулл в переводах Афанасия Фета. Стихотворения. М., 2006. С. 208.
- ¹⁶ *Гораций*. Оды. С. 17.
- ¹⁷ *Олсуфьев А.* Ювенал в переводах г. Фета. СПб., 1886. С. 6.
- ¹⁸ *Сельвинский И.* Избр. произведения. Л., 1972. С. 62, 66–68, 69–70.
- ¹⁹ Там же. С. 608.
- ²⁰ Там же. С. 555.
- ²¹ *Симонов К.* Стихи 1954 года. М., 1954. С. 41–48.
- ²² *Прокофьев А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 717.
- ²³ *Молчанов И.* Дорога сердца. М., 1984. С. 90–91.
- ²⁴ *Тихонов Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1981. С. 363.
- ²⁵ *Сапгир Г.* Стихи для перстня. Париж; М.; Н-Й., 1980. С. 7.
- ²⁶ *Карвовский А.* Альфа – Омега и обратно. М., 1993. С. 59.
- ²⁷ *Некрасов Вс.* Справка. М., 1991. С. 5.
- ²⁸ *Некрасов Вс.* Лианозово. М., 1998. С. 32–35.
- ²⁹ Электронный ресурс: <http://www.vavilon.ru/bgl/xwbon3.html>
- ³⁰ *Буркин И.* Возмутительные пейзажи. СПб., 1996. С. 58–59.

Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику»

Ю.Н.Тынянов, переводя слово «пародия» как «перепеснь» (не «противопеснь»), акцентировал внимание на том вольном или невольном искажении, какому подвергается исходный текст при любом его «пересказе», «переводе», любой так или иначе выраженной его рецепции, лишь иногда предполагающей осмеяние или комизм. Сближая понятия пародии, подражания, вариации («перепеснь – перепев»), он видел в «перепевах» сильнейшее орудие литературной эволюции, которая совершается «... не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия»¹.

Размышления об эволюционной роли пародии можно найти и у других исследователей того же времени², но для нас особенно интересен пример О.М. Фрейденберг, поскольку ее формула: «...внутренняя тождественность – вот природа пародии в чистом ее виде»³ – является прямым выводом из эволюционной теории, лежащей в основании ее книги «Поэтика сюжета и жанра». Это концепция архаического мышления, которое, начиная с обряда и мифа, для выражения одной и той же семантики рождает огромное количество ветвящихся поливалентных, в том числе контрарных, метафор, из которых путем новых метафорических смещений выводится бесконечное разнообразие сюжетов, жанров, героев античной литературы. «Каждое божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный – воином или военным, кроткий бог – разбойником или пиратом. Однако трагическому аспекту всегда соответствует фарсовый, стадийно всегда более поздний аспект <...> На почве двуприродной сущности создается раздвоение, смотря по прохождению фаз; за ним – и противопоставление <...> царь представляется в фазе смерти рабом, жених – покойником <...>»⁴. Таким образом, эволюционный процесс оказывается бесконечной цепью метафорических (и *пародийных*, в широком смысле слова) преобразований сюжетов, героев и жанров, цепью метафорических смещений и подмен: солнце замещается царем или путником – и вот уже царя можно славить как бога, и это ода, или ритуально осмеивать, и это «ямбы», а о путнике рассказывать – что он видел или как прошел свой жизненный путь, - и это эпос: поэма, роман, рассказ и т.д.

В исследованиях Тынянова идеи «эволюции» - в отличие от «революции», то есть интерес «не к механизмам слома, а к механизмам развития»⁵, не получили столь фундаментального историко-литературного воплощения. Но его статья «Пушкин», напечатанная в сборнике «Архаисты и новаторы»⁶, – это очерк творчества великого поэта, представленного как некое динамическое целое в его стремительной («катастрофической» по «размерам и скорости») эволюции⁷. В статье, писавшейся для энциклопедического словаря, следовало бы, казалось, представить устоявшиеся идеи и утвердившуюся картину пушкинского творчества, но в ней как раз были отменены многие штампы, существовавшие (и существующие) в пушкинистике (например, привычка рассматривать творчество Пушкина, разделяя его на «периоды»), и представлена необычайно мощная по творческому потенциалу и оригинальности авторская концепция. В силу «катастрофической» краткости самой статьи многие его идеи остались неразвернутыми. Некоторые из них спустя годы породили целые отрасли пушкинистики, другие по-прежнему нуждаются в проверке и подтверждении, – в том числе в направлении тыняновской же теории пародии. Об одной из них и пойдет далее речь.

Основное место в этой статье отведено изложению своего рода телеологии стихового эпоса Пушкина в его развитии от ранних лицейских опытов к «Медному

всаднику» - итогу и вершине эволюции⁸. Начальный ее этап и первые конструктивные открытия на пути создания «нового большого эпоса» Тынянов связал с особым вниманием поэта к «несерьезному» жанру «сказки» («conte») типа «Душеньки» И. Богдановича. В «Руслане и Людмиле» пригодилась выработанная в этом жанре условная маска карамзинистского поэта, рассказчика-болтуна, и легкий, «козерский» стиль. Здесь «была нащупана эпическая пружина большой мощности», та, что впоследствии будет работать в «Евгении Онегине»: «энергетическое» значение лирических отступлений, сила которых была в переключении из плана в план, перенесении из одного плана в другой, которое «само по себе двигало». И тут же произошел отказ от «conte» (то есть от шутливого тона и волшебного-сказочного сюжета), «перерез пуповины с этой традицией». Последовавший за «Русланом и Людмилой» «Кавказский пленник» - это «уже не “поэма”, а “повесть”, по пушкинской терминологии, на которой он, - пишет Тынянов, - впрочем, не настаивал, ибо определенное название новых жанров указывало бы, что жанр уже стабилизировался»⁹. Дальнейшие рассуждения и наблюдения связаны главным образом с вопросом о том, какую роль играют в нем описания и как соотносится в пушкинском стиховом эпосе исторический и современный материал, «эпопея, развернутая на основе оды, и “стиховая повесть”, основанная на романтической фабуле»¹⁰, как создается и эволюционирует новый «комбинированный жанр», вплоть до «Медного всадника», который является «последней «исторической поэмой» Пушкина и вместе высшей фазой ее»¹¹. И эта фаза определяется исследователем как *чистый жанр стиховой повести*. Что разумеется под термином «стиховая повесть», хотя ему и придан необычайный вес, остается не вполне проясненным.

Почему Тынянов выбрал именно этот термин для обозначения своего концепта, понятно: слово «повесть» Пушкин неизменно ставил в подзаголовки и «Кавказского пленника» (во всех прижизненных изданиях), и «Медного всадника» (во всех беловых рукописях). Слово «повесть» вообще было у Пушкина в ходу: полное прижизненное издание поэм (1835) названо «Поэмы и повести», в издании 1828 года «повестью» назван «Граф Нулин», в письмах и заметках так назывались иногда и другие поэмы («Полтава», «Домик в Коломне», «Анджело»).

Говоря о «Медном всаднике», Тынянов представил «чистый жанр стиховой повести» следующим образом: «Исторический материал не играет роли самодовлеющей, документально-археологической, современной только по выбору (как в «Полтаве». – Э.Х.): он становится современным, активным, введенным в поэму в виде “мертвого героя”, идеологического современного образа <...> Фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь (то есть речь от первого лица: «Люблю тебя, Петра творенье...» и проч. – Э.Х.) вынесена во вступление. Стиховое повествование, опирающееся на документы (Пушкин обставляет и эту поэму, как все предшествующие – примечаниями), сохраняя все признаки стиха, во фразеологическом отношении опирается на прозу <...> Изменилось и литературное время, не прикрепленное к фабульному эпизоду (то есть к осени 1824 г. и след. – Э.Х.). Это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время - повести. То, что выносилось Пушкиным в эпилоги в жанре комбинированной поэмы (речь шла об эпилогах «Пленника», «Цыган» и «Полтавы». – Э.Х.), вошло в текст повести»¹². Многие и здесь остаются неясным, во всяком случае употребление термина «повесть» кажется очень далеким от его историко-литературного содержания.

Но для нас сейчас важно другое. Как ни толкуй эту статью, прямым выводом из нее оказывается представление о жанровом тождестве двух пушкинских «повестей»: «Кавказского пленника» и «Медного всадника». Заметим при этом, что непроясненность тыняновской терминологии не делает его концепцию менее внушительной, скорее, наоборот, в ней есть провокативная сила, понуждающая обратить специальное внимание на жанр «великой», как ее часто называют, поэмы, отчетливо осознавая, что в посвященной ей литературе она рассматривается обычно на историческом, социальном,

культурологическом – «содержательном» – фоне, в то время как представление о *жанре* «Медного всадника» обычно не идет дальше лишнего историко-литературной сущности именованного: «поэма» – поскольку это стихи, «петербургская повесть» – раз уж таков подзаголовок, «философская поэма» – в соответствии с теми или иными толкованиями. И это правильно: «Медный всадник», действительно, уникальное в эстетическом смысле произведение, и его значение в истории русской культуры определяется прежде всего тем, какая традиция (например, «петербургского текста») им была начата. Но все же и вопрос о том, «из какого сора» растут великие тексты, не лишен научного интереса, тем более что произведений, не укорененных в предшествовавшей традиции, в классическом искусстве «не может быть никогда» и особенно в ту эпоху, когда европейская, а вместе с ней и русская, культура еще отлично помнила свое классическое происхождение, но в ней уже совершался «...в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения»¹³. В русской литературе эта переломная эпоха характеризуется совмещением жанрового и стилевого «фетишизма», по слову В.В. Виноградова¹⁴, с демонстративным *пародированием* классических форм и стилей, как раз и свидетельствующем об обостренном чувстве формы и ее семантики.

В концепции Тынянова «Медный всадник» оказался связан с традицией, которая начинается «Кавказским пленником». Мы же ответим на этот вопрос следующим образом: эта поэма «выросла» из традиции русской «байронической» поэмы, начиная от ее высоких образцов до произведений массовой культуры. И мы намерены рассматривать ее в этом расширенном контексте.

Осуществить это намерение не трудно: вся история «байронической» поэмы во всей ее возможной полноте представлена в книге В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин»¹⁵. Заметим, что эта знаменитая книга хотя и вошла в «золотой фонд» русского литературоведения, но обычно используется в крайне редуцированном виде, в виде общей концепции, сведенной к нескольким положениям, касающимся байроновского влияния вообще и таких особенностей «байронической поэмы», как экзотическая обстановка, вершинность и фрагментарность повествования, характерные черты в изображении героев и т.д. И она (книга) все еще нуждается в прилежных читателях и осуществленных этими читателями других, в зависимости от целей исследования, редукциях. В свое время Тынянов, оценив одну из частей этого исследования как «наиболее полный пересказ всех подражаний “Кавказскому пленнику” в поэзии 20-х и 30-х годов», заметил: «Подражаний было очень много. Значение их в книге не выяснено»¹⁶. Это не упрек: в работах подобного типа так и должно быть. Главным и бесценным достоинством этой книги является та научная добросовестность, с которой ученый собрал историко-литературный материал, относящийся к истории русской романтической поэмы, художественный и критический, и дал его подробнейшее аналитическое описание. А *значение* его будет разным, в зависимости от того, с какой целью материал будет использован. В нашем случае он дает возможность увидеть, что именно произошло с «байроническим» жанром за время от «Кавказского пленника» до «Медного всадника».

За это время русские поэты напечатали отдельными изданиями (не считая журнальных публикаций) не менее 80 «байронических поэм» (с 1828 г. они шли одна за другой) и пародий на этот жанр, критика успела осознать появление нового жанра и бурно на него отозваться: произошло быстрое становление канона и шаблона этого жанра, отличительным знаком которого стал подзаголовок «повесть в стихах». Процесс его становления можно описать с помощью модели, построенной Ю.И. Левиным, который увидел в явлении семантического ореола, «яркий и регулярный (не окказиональный, а заданный традицией) случай семантизации плана выражения»¹⁷. Вдохновляясь стиховедческими работами М.Л. Гаспарова, который «блестяще» проследил историю отдельных семантических ореолов, Левин делает выводы с общесемантической точки зрения: «От размеров мы непрерывным образом переходим в область строфики <...> и

далее жанра (лимерик, частушка, ода, элегия и т.д., вплоть до, например, детективного романа) <...> Очевидны аналогии и в области музыки <...> в изобразительном искусстве <...> Ср., наконец, такие формы организации быта и социальной жизни, как различные типы *pastime*, дипломатический прием, защита диссертации и т.д.»¹⁸.

Динамика развития семантического ореола описывается так: «Появляется – изобретается или заимствуется из другой культуры – новый культурный код, в принципе семантически пустой, который, однако, сразу же при рождении или позже – “беременеет” значением, что обычно обусловлено появлением образца – “шедевра”, использовавшего этот код и ставшего значимым культурным фактом. Дальнейшее использование этого кода обуславливает, сознательно или бессознательно, использование и семантики (тематики) образца. Код теряет первоначальную пустоту и гибкость, начинает предопределять лексическое и семантическое заполнение, “ожанривается”, приобретает черты “эмблемы” или “подзаголовок”, а комплекс “код + значение” превращается в канон или шаблон. Интересно, - замечает ученый, - что этот процесс чаще всего не осознается культурой (в лице “творцов” и “потребителей”), и требуются специальные усилия со стороны науки для его обнаружения. Другой путь осознания – появление пародий (пародия как проявление самосознания культуры). При этом на базе одного кода обычно возникает несколько различных линий “код + значение” – независимо друг от друга и/или в результате разделения одной из линий, порой приводящее к дешаблонизации <...>»¹⁹. В числе названных Левиным особенностей работы механизмов культуры отметим роль, часто неосознаваемую, «авторитета» или «образца» в становлении культурных моделей, и его упоминание «о подавляющем количественном преобладании шаблонных текстов, связанном со странной склонностью культуры <...> воспроизводить образец в огромном количестве почти неотличимых друг от друга экземпляров, претендующих, однако, на индивидуальность <...>»²⁰. В литературе все это особенно справедливо в отношении «формульных жанров», к которым можно причислить и «байроническую поэму».

Подзаголовок «повесть», ставший кодовым обозначением этого жанра, впервые появился в «Кавказском пленнике», где, по общему мнению, не был обременен никаким значением. Жирмунский, обратив внимание на терминологические колебания поэта в момент издания «Пленника», объяснил появление нового термина, во-первых, влиянием Байрона, во-вторых, «оглядкой на критиков»²¹. Здесь возможны некоторые уточнения²², которые, однако, не принципиальны: Пушкин, сочиняя «Кавказского пленника», был создателем только этого, конкретного текста, а не жанра, который есть исторически складывающийся тип литературного произведения. В момент рождения канона тот или иной его элемент может быть «семантически пустым». Речь, следовательно, должна идти не о том, какое значение имел этот элемент в «образце», а о том, какое значение ему было придано в процессе «ожанривания».

Обратим внимание на некоторые особенности подзаголовков. Чаще всего они были двухчастны и заключали в себе не только указание на жанр, но и на местность: «киевская повесть», «финляндская», «уральская», «русская», «черкесская», «польская», «кавказская», «московская». (Ср. с подзаголовком «Медного всадника»: «петербургская повесть») Иногда «местность» указывалась в названии, как это было задано «Кавказским пленником»: «Киргизский пленник, повесть в стихах Н.Муравьева» – 1828; «Муромские леса, повесть в стихах А.Вельтмана» –1831. Жанр иногда обозначался другими словами: «батуриный рассказ», «ахалшихское событие», «истинное происшествие», «историческое происшествие». Часто в них настойчиво подчеркивалась нефикциональность сюжета: «истинная повесть», «повесть в стихах, взятая из истинного рассказа родственников страдальца». В «Киргизском пленнике» есть второй, взятый в скобки, подзаголовок повести: «Взята с истинного происшествия Оренбургской линии» (ср. с «Предисловием» к «Медному всаднику»: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным *В.Н. Берхом*»). Самое

поверхностное знакомство с их содержанием обнаруживает, что и в текстах «повестей» утверждается «истинность» события: ссылаются на свидетелей его, слухи, молву, легенду, указывается место или предмет, подтверждающие его достоверность: «И полон сей курган молвою, // Он полон тайной неземною, // И девы бранной той земли // Сей холм “кровавым” нарекли ...» («уральская повесть» Ф. Алексеева «Чека» - 1829). В подзаголовке одной из поэм установка на истинность пародируется: «Чудная невеста, вероятная быль, в стихах» – 1829. Все это создавало типологическое сходство стихотворных повестей с фольклорными «неоформленными» жанрами *предания, легенды, анекдота, были* и с жанрами массовой литературы XVIII века: *анекдотом и справедливой повестью*, к которым, в свою очередь, восходит сентименталистская проза типа *справедливых, полусправедливых, истинных* повестей (типичные подзаголовки - «история», «сказка», «анекдот», «быль», «истинное происшествие», «русская отчасти справедливая повесть» и т.д.). «Анекдот, широко распространенный в русской литературе ХУШ в., – пишет В.П.Степанов, – <...> был тем не менее в глазах критики незаконным литературным жанром. Сборники анекдотов становились достоянием массовой литературы; в журналах анекдоты выносились в конец номера <...> Вместе с тем наблюдалась тенденция перерастания анекдота, по прямому значению этого слова – “неизданное”, в литературно обработанную повесть. Предание, устный рассказ прослеживаются в сюжетах целого ряда так называемых “справедливых”, “полусправедливых”, “истинных” повестей»²³.

Описанная нами черта этого жанра не была замечена исследователями русского романтизма. Жирмунский, собрав и описав огромный массив произведений, отмеченных влиянием «восточных поэм» Байрона и «южных» Пушкина, взял для них название «романтическая поэма», появившееся, по его наблюдениям, в литературной критике 1820-х годов, где «...оно становится постепенно техническим термином для обозначения нового литературного жанра»²⁴. Отметив, что обычным авторским обозначением был подзаголовок «повесть», Жирмунский отвел его как неопределенный и больше к нему не возвращался, – невольно оставив в стороне и ту семантику, к которой этот термин отсылал.

Для «простого» читателя любая литература «нон фикшн» – всегда актуальное и увлекательное чтение. По этому пути и пошла массовая культура, уловив в новом жанре нечто общее с теми, что в ней уже существовали, пошла по пути их отождествления, и на этом уровне «байроническая» поэма была усвоена в качестве своего рода «переложения» в стихи жанра «справедливой повести». Тем более, что нечто похожее в ней уже существовало, и это был упоминавшийся выше «легкий» жанр «сказки» («conte»), которая имела довольно широкий диапазон: от «басни», «притчи», «были» и «анекдота в стихах», рассказанного с нравоучительной или сатирической целью, до поэм типа «Душеньки» (в подзаголовке – «древняя повесть в вольных стихах»), где автор с изящной шутливостью «доказывал» нефикциональность мифологического сюжета, ссылаясь на «источники» – сочинения знаменитых писателей древности.

Под все эти жанры и была «подогнана» байроническая поэма, их по-новому *перепевая* и пародируя. В массовом исполнении она и оказалась чем-то вроде «сказки», но с существенными отличиями. Во-первых, это, конечно, сам характер нарратива, фрагментарность и отрывочность повествования, а также принципиальная незавершенность «содержания», то есть демонстративное отсутствие морали, вывода, нравоученья. Тем самым, с точки зрения «простого» читателя, этот жанр демонстрировал необыкновенную свободу мысли и чувствования. В то же время для критика, воспитанного на классических примерах, байроническая «повесть» – это эмоционально, сбивчиво, отрывочно, иначе говоря, плохо рассказанный «анекдот в стихах», весь интерес которого заключается только в том, что он «был на самом деле». Такую мотивировку «уголовных» сюжетов, неприемлемых с эстетической точки зрения, признавал даже самый глубокий, последовательный и непреклонный критик романтизма Н.И. Надеждин. В

рецензии на «Борского» А. Подолинского Надеждин, справедливо усомнившийся в «истинности» рассказанного, заметил: «Будь это событие историческое или по крайней мере основанное на народном предании – тогда б оно имело для нас важность истины или прелесть наследственной собственности – прелесть родного!.. Но сочинять нарочно такие истории <...> значит изнурять воображение над пустяками!»²⁵. Смежность «байронического» жанра со «сказкой», видимо, и Пушкиным как-то изначально осознавалась, чем, вероятно, объясняется характер его «терминологических колебаний» при выборе подзаголовка «Кавказского пленника»: «Назовите это стихотворение сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте».

Второе важнейшее отличие – совершенно другой общий эмоциональный тон и модус повествования: трагедийный, «гибельный» характер сюжета тоже создавал ощущение невиданной новизны, ведь в «сказках» происшествия были по преимуществу «забавными» (хотя не всегда, и тем легче был «перевод» одного жанра в другой). Поэтому новые «сказки» потрясали читателей горестной «правдой жизни», без надоевшей «морали», а поэты изо всех сил нагнетали мелодраматические эффекты. И это – тоже *пародийный* ход: слезы там, где должен быть смех. И все это казалось всякий раз чем-то новым, ведь «знание по рассказам»²⁶, знание «факта» – всегда является «правдой» и «новеллой». А критика особенно негодовала и смеялась над «кроважностью» этого жанра и его героев – «уголовной палаты романтизма». Если же смотреть со стороны «справедливой повести», то «повесть в стихах», с ее игрой в нефикциональность, выглядела как демонстративная профанация высокой поэзии и «глумливое» низведение ее до уровня массового «чтива» и литературы «нон фикшн», в связи с чем понятна реакция критики, которая, в лице Надеждина, считала, что поэзия Байрона – это ирония и пародия на все сущее, ее поклонники – «усердные прихожане нигилистического изящества»²⁷, а созданный их совместными усилиями нелепый жанр – временное помрачение ума: «Не может быть, чтобы слово, наилучшее произведение наилучшего создания Божия, оставалось всегда добычею бессмыслия и органом развращения»²⁸.

С такой критикой согласился бы и сам Байрон. Жирмунский в подтверждение того, что Байрон иронически относился к подзаголовку «восточная повесть», «по-видимому, получившему и в Англии» у подражателей английского поэта «такое же распространение, как в России», цитирует его раздраженную реплику «по поводу известия, что Томас Мур предлагает назвать свою “Лалла-Рук” “персидскою повестью”»: «Я бы предпочел, чтобы он ее так не называл: во-первых, потому, что у нас уже были турецкие повести, индусские повести, ассирийские повести; и затем “повесть”, это – кличка, о которой я сам сожалею, что пустил ее в употребление для поэзии»²⁹. Но иронию Байрона можно оценить иначе – как свидетельство пренебрежительного отношения поэта к своим «восточным повестям». «Они не отвечали его представлению о поэтическом искусстве», – пишет Н.Я. Дьяконова³⁰. Будучи классицистом в своих теоретических взглядах, поклонником А. Попа и Буало, он считал, что разрушение классицистической нормативности в представлении о высокой поэзии – одна из причин «беспрецедентного» упадка литературы. Он с негодованием отзывался о своем влиянии на публику. «Пока я писал преувеличенный вздор, который развратил общественный вкус, они аплодировали даже эху моих слов... Из-за всех этих “кокни”, лекистов и последователей Скотта, Мура и Байрона мы дошли до крайнего падения и унижения литературы. Я не могу об этом думать без раскаяния убийцы»³¹. «Падение» заключалось в числе прочего и в том, что «глупость» нефикциональных жанров, годная лишь для «смирненной прозы», вторглась в сферу высокой («гордой») поэзии – той области, где должно царствовать воображение, нравственные установки и интеллект. И ведь действительно, в массовой литературе непридуманность сюжета часто является оправданием «слабой», «простой» повести, как, к примеру, в «батурином рассказе» «Витязь мести» (1829): «Я без таланта и искусства // Простую повесть рассказал...».

Субъективная искренность и верность «правде», а также отсутствие художественной рефлексии не позволяют автору увидеть, что его «правда» ориентирована на какой-то образец, почему и появляется огромное количество «почти неотличимых друг от друга экземпляров, претендующих, однако, на индивидуальность»³². Но, разумеется, сам «убийца», создавая свой «преувеличенный вздор», прекрасно знал, что пародирует высокую поэзию.

Массовая романтическая поэма, в свою очередь воспринималась критикой, как «пародия», но в другом смысле – по отношению к своим образцам. «Кстати о пародиях, – писал О. Сомов (в «Северных цветах», а значит, Пушкин наверняка читал его обзор. – Э.Х.), – как назвать, если не пародиями поэм Пушкина, следующие стихотворные произведения: Евгений Вельский, Признание на тридцатом году жизни, Киргизский пленник, Любовь в тюрьме, Разбойник и пр., и пр.? Назвав их подражаниями, не выразишь настоящего качества сих песнопений <...> Но пусть бы это были чистые пародии, тогда, встретя в новом, юмористическом виде мечты и чувствования поэта, может быть, посмеялись бы и мы, и сам Пушкин <...> Вся разница в этих подражаниях та, что один лучше, другой хуже пишет стихи, один следит за Пушкиным издали, другой без отдыха гонится за ним по пятам. Неужели подражание может до того затмевать ум и понятие, что показывает чужое своим?»³³.

Тем не менее, все поэмы, осознававшиеся их авторами и читателями как «повести в стихах», играли свою роль в создании семантического ореола этого жанра, а также использовали его семантику – в меру возможностей авторов. В массовой поэзии закреплялись, упрощались, становились привычными, а значит, «понятными» новые художественные идеи, сильно действующие эмоциональные ходы. Шаблонные тексты превращали жанр в схему, обесмысливали его, но в то же время в «мумифицированном» виде конденсировали его содержательность, скрывая и накапливая в себе громадные – и притом внятные массовому читателю – выразительные возможности, пародии на образцы и шаблоны служили осознанию нового кода, а также подсказывали пути трансформации жанра. Наиболее резкое смещение жанровой схемы осуществлялось, конечно, в творчестве поэтов такого класса, как Пушкин и Баратынский, которые, не отказываясь от нового жанра, пародийно его «перепевали», смещая характерные его черты по принципу метафоры. В результате таких смещений создавались виртуозно игровые тексты, рассчитанные на очень искушенного читателя. «Ты мне хорошо растолковал комический эффект моей поэмы и утешил меня, – писал Баратынский Дельвигу, имея в виду свою «повесть в стихах» «Бал». – Мне бы очень было досадно, ежели б в “Бале” видели одну шутку, но таково должно быть непременно первое впечатление. Сочинения такого рода имеют свойство каламбуров: разница только в том, что в них играют чувствами, а не словами. Кто отгадал настоящее намерение автора, тому и книгу в руки...»³⁴. Чем более автор смещал канон, тем содержательнее было смещение (как и во всяком поэтическом тропе), но одновременно тем больший возникал риск потерять основу для сравнения, жанровое тождество. Так случилось с «Графом Нулиным» и «Домиком в Коломне», которым Жирмунский оставил термин «повесть в стихах» и которые чаще всего называются «шутливыми поэмами». В них Пушкин виртуозно пародировал и новый жанр, и жанр «сказки», что современный читатель может разглядеть только с помощью специального аналитического инструментария. Не развивая этой темы, укажем лишь на то, как Пушкин пародировал единственный «серьезный» момент жанра «сказки», ее мораль (см. финалы обеих поэм), сделав ее «нулевой», а также на то, что «Домик в Коломне» во многих отношениях является «опережающей пародией» «Медного всадника».

«Медный всадник» в композиционном отношении представляет собой возвращение к первому образцу стиховой повести, «Кавказскому пленнику». А в нарративной его структуре использован шаблон, наиболее распространенный в массовой «повести в стихах».

Начнем с последнего. Как известно, Жирмунский разделил весь массив текстов «байронической» поэмы на три группы: «пленников», «гаремных трагедий» и «семейных драм с кровавой развязкой». Этот последний тип поэм возник под влиянием «Цыган» Пушкина и, главным образом, «Чернеца» И. Козлова³⁵; именно здесь «закрепилась обстановка современной повести <...> в противоположность экзотической обстановке, обязательной для “пленников” и “гаремных трагедий”»³⁶. Именно эта линия жанра *пародирована* в «Медном всаднике», говоря перифрастически, эту простенькую мелодию Пушкин «перепел» «как мог», то есть превратил в шедевр. Сравним «петербургскую повесть» с характеристиками «семейных драм с кровавой развязкой», отметив общие места.

Центральным композиционным мотивом в поэмах этого типа, как и в «Медном всаднике», является трагическое происшествие, во время которого гибнет героиня. Причиной ее гибели в «драмах» чаще всего оказывалась ревность, некая роковая ошибка или интрига «злодея», но могла быть и катастрофа, например, пожар. «Вокруг трагической катастрофы как эффектной вершины группируются, с одной стороны, мотивы, подготовляющие эту катастрофу <...> с другой стороны – мотивы развязки, завершающие повествование. В вводной части обязательно присутствует мотив любовного счастья, подготовляющий трагическую перипетию»³⁷. В «Медном всаднике» – тот же мелодраматический ход: мечты Евгения о женитьбе, о семейном счастье: «И внуки нас похоронят». Так же обязательно описанию счастливой любви предшествует изображение печальной юности героя, при этом часто выдвигается «мотив сиротства» и отчуждения, одиночество героя³⁸, что вполне совпадает с характеристикой Евгения. Теряя жену, невесту, возлюбленную, герой теряет «все», и в «драмах» обычно описывается его отчаяние, «отчуждение» и жажда мести («Его терзал какой-то сон...»). Пытаясь найти и наказать виновника своего несчастья, герой переживает еще одно неожиданное и роковое потрясение, обычно это внезапная встреча и «месть» тому, кого герой считает виновником своего несчастья. Второй композиционной вершиной в «драмах» является изображение какого-то страшного поступка, который совершает отчаявшийся герой, причем всегда подчеркивается его иступление и «беспамятство» (у Пушкина еще эффектнее – страшное «прояснение» мыслей *безумца* бедного), а также «мгновенность» поступка и раскаяние в содеянном: у Пушкина, «обуянный силой черной», герой едва успевает, адресуясь к Всаднику, произнести нечто угрожающее, как его настигает возмездие, после чего Евгений окончательно «...свету // Стал чужд...». Сама же «месть», отделенная от катастрофы значительным промежутком времени, мотивируется внезапно нахлынувшими мучительными воспоминаниями («Вспомнил живо // Он прошлый ужас...»). Далее следуют скитания, «физические лишения и нравственные страдания», раскаяние или наказание за содеянное (ср.: погоня Всадника); искупление вины («Картуз изношенный снимал, // Смущенных глаз не поднимал // И шел сторонкой...»), затем смерть страдальца, не изображаемая обычно впрямую, и описание некоего места, помнящего героя или как-то связанного с его смертью (могила, холм, река, крутой обрыв и проч.; в «Медном всаднике» – «остров малый»).

Все это находит необычайно яркое отражение в интонационных ритмах пушкинского нарратива. Следует еще сказать о «примиряющих» мотивах, которыми обычно завершались «драмы»: посещение перед смертью дома или могилы убитых. В двух известных поэмах – «Войнаровском» Рылеева и «Борском» Подолинского – использован «эффектный заключительный мотив»³⁹: героя находят замерзшим на могиле жены, причем в «Войнаровском» соединяются мотивы заброшенного дома и могилы. В «Медном всаднике» герой перед смертью находит некий разрушенный дом, который замещает собой и дом, и могилу погибшей во время «потопа» героини, и данные мотивы соединяются еще раз, потому что героя похоронили «тут же», у порога этого «домишки ветхого». Но «примирения» не происходит: читатель знает, что дом «прошедшею весною Сvezли на барке», а значит, герой не соединился с возлюбленной даже символически, он похоронен в неизвестной могиле на безлюдном острове, чем отчуждение доведено до

логического конца. А «примирающий мотив» все-таки звучит в смиренной интонации заключающего поэму стиха: «Похоронили ради Бога».

Теперь, следуя за О. Проскуриным в его анализе внешнего «байронизма» «Кавказского пленника»⁴⁰, сравним его с «Медным всадником», отметив внешнее структурное сходство двух пушкинских «повестей», как между собой, так и с «восточными повестями» Байрона. Общими чертами оказываются объем; стихотворный размер; переключки (в том числе ритмическая) заглавий, включая подзаголовки (*Кавказский пленник. Повесть; Медный всадник. Петербургская повесть*); метатекстовая структура, соединяющая стихи и прозу; примечания; вершинность и фрагментарность повествования; композиционная роль описаний. Наконец, назовем то соединение двух лирических стихий (элегической, по происхождению, и одической), которые «комбинируются», по Тынянову, в жанре «стиховой повести». Поскольку сравниваются эти поэмы редко, акцентируем внимание на том, что в «петербургской повести» отразилась со сменой мест (пролог вместо эпилога) композиция «кавказской повести».

«Присутствие в поэмах Пушкина особого самостоятельного эпилога, – писал Жирмунский, – существенным образом отличает их построение» от “восточных поэм”. Эпилог в “южных поэмах” обычно образует самостоятельную главу, за исключением “Бахчисарайского фонтана”, где все же границы его вполне отчетливы...”⁴¹. В «Медном всаднике» с гораздо большим приближением, чем в «Пленнике», воспроизведена метатекстовая структура поэм Байрона, для которых характерны именно прологи, а не эпилоги.

Чаще всего пролог у Байрона – «обобщенная, вневременная и не связанная с действием <...> увертюра» – имеет описательный характер, иногда – это рассказ автора о биографических переживаниях, которые привели его к теме, иногда автобиографический пролог переходит в стихотворное «посвящение». «В южных поэмах Пушкина, – пишет Жирмунский, – вовсе отсутствует столь обычная в творчестве Байрона обобщенная, вневременная и не связанная с действием “увертюра”, он начинает со “вступления”, которое изображает конкретную ситуацию, живописную картину к началу действия»⁴². Таким «вступлением» в «Медном всаднике» начинается сама повесть («Над омраченным Петроградом // Дышал ноябрь осенним хладом...»), а часть, обозначенная Пушкиным как «Вступление», как раз и есть обобщенная, вневременная (не прикрепленная к осени 1824 года) и не связанная с действием «увертюра», одически-хвалебный, описательный, как у Байрона, «каталог» красот: дворцы и башни, возникающие на месте болота, «экзотика» Петербурга, в конце которого звучат элегические мотивы пролога автобиографического, переходящего в посвящение «друзьям печальным»: «Была ужасная пора, // Об ней свежо воспоминанье ... Об ней, друзья мои, для вас // Начну свое повествованье, // Печален будет мой рассказ».

Но есть существенная разница в мотивной характеристике пушкинского Вступления к «Медному всаднику», отличающая его от байроновских прологов, но сближающая с Эпилогом «Кавказского пленника». Это видели и Тынянов, и Жирмунский, который писал: «Но особенно интересно присутствие в “Кавказском пленнике” и “Цыганах” тех сверхиндивидуальных мотивов, национальных, исторических, государственных, которые указывают на связь Пушкина с объективным историческим вдохновением русской хвалебной оды XVIII в. и обнаруживают в нем уже в эти ранние годы будущего певца русской государственности, автора исторической эпопеи “Полтава” и “Медного всадника” <...> Эти объективные, надиндивидуальные, государственно-исторические темы в эпилоге лирической поэмы с ее новеллистическим, эмоционально окрашенным сюжетом и личным, интимным источником вдохновения всего лучше указывают, какими путями должно было пойти искусство Пушкина, преодолев влияние байронизма»⁴³. Последователи Пушкина усвоили эту черту жанра романтической поэмы,

получившую у Ю.В.Манна наименование «поэтика зияющего контраста» в соотношении основного текста и эпилога⁴⁴. Но мы скажем в заключение о другом.

Эпилог к «Кавказскому пленнику» «сразу после публикации стал предметом бурных споров и разноречивых толкований, не прекратившихся и по сей день»⁴⁵. Это было связано с наличием в нем мотивов, которые, по радикальной формуле Г.П. Федотова, отразили «обаяние торжествующей силы» и «аполлинический эрос Империи»⁴⁶. В связи с «имперской концовкой» «Кавказского пленника» Федотов говорил о «юношеском увлечении насилием» и даже оценил эту концовку как погрешность «против нравственного, а, следовательно, и художественного такта», но также и об имперском патриотизме, который был «не менее сильной страстью» всего пушкинского поколения, «чем самое чувство свободы»⁴⁷. Точно так же, размышляя о «свободном консерватизме» Пушкина, совмещавшем «служение этим двум божествам» – Империи и Свободе, Федотов говорил и о политическом аморализме «антипольских од» 1831 г., которые, как известно, биографически предшествовали «Медному всаднику». Но имперская тема – это новое основание для сопоставления двух пушкинских «повестей». Нам же было необходимо лишь проверить интуицию Тынянова об их стоянии на двух концах эволюционной цепи.

Примечания

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 292-295.

² Например, М.М. Бахтина и Л.В. Пумпянского. Причина сходства творческих устремлений столь разных авторов, кажется, может быть объяснена общим «идеологическим контекстом», восстановленным в книге И.Ю. Светликовой. См.: Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа., М.: Новое литературное обозрение, 2005.

³ Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 403.

⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л., 1936. С.231-232.

⁵ См.: Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю.Н. Тынянов и В.Э. Вацуро // Новое литературное обозрение, № 42, 2000. С. 152.

⁶ См.: Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 228-291.

⁷ См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969, С. 122-123. В дальнейшем сноска на эту статью – в тексте.

⁸ Там же. С. 154.

⁹ Там же. С. 154.

¹⁰ Там же. С. 153.

¹¹ Там же. С. 153.

¹² Там же. С. 154.

¹³ Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков // Михайлов А.В.. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 516.

¹⁴ См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 33 и др.

¹⁵ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.

¹⁶ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. С. 142 (примечание).

¹⁷ См.: Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Finitis duodecim lustris: Сб. статей к 60-летию проф. Ю.М.Лотмана. Таллинн, 1982. С. 151-154.

¹⁸ Там же. С. 152.

¹⁹ Там же. С. 152-153.

²⁰ Там же. С. 153.

²¹ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. С. 47.

²² См.: Проскурин О.А. Комментарии // Пушкин А.С. Сочинения / комментированное издание под ред. Дэвида М. Бетеа. Вып.1: Поэмы и повести. Ч. I. С. 192.

²³ См. об этом: Степанов В.П. Повесть Карамзина «Фрол Силин» // XVIII век. Сборник 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX века. Л.: Изд-во АН СССР, 1969. С. 29-30.

²⁴ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. С. 239.

²⁵ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 72.

²⁶ См. об этом: Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 339, 344-345.

-
- ²⁷ *Надеждин Н.И.* Две повести в стихах: «Бал» и «Граф Нулин» // Вестник Европы. 1829. № 3. С. 218
- ²⁸ *Надеждин Н.И.* Сонмище нигилистов // Вестник Европы. 1829. № 1. С. 3-22; № 2. С. 113.
- ²⁹ *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 409.
- ³⁰ *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. М.: Наука, 1978. С. 114.
- ³¹ Цит. по: *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. С. 121-122.
- ³² *Левин Ю.И.* С. 153.
- ³³ *Сомов О.* Обзор Российской Словесности за 1828 г. // Северные цветы, 1829, с. 53-54.
- ³⁴ Пушкин в неизданной переписке современников // Лит. наследство. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. С. 83.
- ³⁵ См.: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 269-284.
- ³⁶ Там же. С. 269.
- ³⁷ Там же. С. 278.
- ³⁸ Там же. С. 278, 282.
- ³⁹ Там же. С. 280.
- ⁴⁰ *Проскурин О.А.* Комментарии С. 190.
- ⁴¹ *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 85.
- ⁴² Там же. С. 77, 78.
- ⁴³ Это было отмечено (*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 86).
- ⁴⁴ *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. С. 170
- ⁴⁵ *Проскурин О.А.* Комментарии С. 239.
- ⁴⁶ *Федотов Г.П.* Певец Империи и свободы // Г.П.Федотов Судьба и грехи России: В 2 т. Т. 2. СПб., 1992. С. 146-147.
- ⁴⁷ См.: Там же.

Пушкинский текст в лирике А.А. Фета

Говоря о первичных и вторичных речевых жанрах, М.М. Бахтин, в частности, отмечает, что, помимо бытовых и риторических, «...все другие вторичные жанры (художественные и научные) пользуются разными формами внедрения в конструкцию высказывания первичных речевых жанров и отношений между ними (причем здесь они в большей или меньшей степени трансформируются, ибо нет реальной смены речевых субъектов)»¹. Этот процесс «в известной мере может быть охарактеризован как процесс *освоения* – более или менее творческого – *чужих* слов (а не слов языка)»; «Слово в этом случае выступает как выражение некоторой оценивающей позиции индивидуального человека (авторитетного деятеля, писателя, ученого, отца, матери, друга, учителя и т.п.), как аббревиатура высказывания»². Описывая внутритекстовые и межтекстовые связи, создающиеся соотношением нескольких сознаний, М.М. Бахтин неизменно подчеркивает диалогический характер этих отношений, который может принимать самые разнообразные формы: «...доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла, *согласие*, его бесконечные градации и оттенки, наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т.п. <...> Здесь встречаются *целостные* позиции, целостные личности»³.

Именно в контексте этих бахтинских идей мы полагаем возможным говорить о пушкинском тексте в творчестве А.А. Фета. В лирике А.А. Фета можно обнаружить многообразные отсылки (эпиграфы, цитаты, аллюзии, сходство лирических ситуаций стихотворений и/или детализации, ритмика, рифмика, строфика) к творчеству Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.И. Тютчева и других авторов XIX века. Однако выстраивание диалогических сотворческих отношений наиболее интенсивно именно с контекстом пушкинского творчества особенно в начальный период, и эти отношения выстраиваются на протяжении всей творческой жизни А.А. Фета.

О том, что творчество Фета следует воспринимать в контексте пушкинской поэтической традиции, упоминают практически все критики и исследователи, занимавшиеся его творчеством⁴.

Очевидно, что и сам Фет воспринимал Пушкина как некий образец, идеал, с которым он постоянно соотносил себя и свое творчество. Заметим, что не только себя, но всю современную ему послепушкинскую русскую поэзию Фет сравнивает со своим кумиром. Так,

например, в статье «О стихотворениях Тютчева» Фет пишет, что Пушкин был из тех «поэтов-мыслителей», «которые ясно и тонко понимали свое дело». Пушкин становится для него тем мериллом, которым он проверяет ценность любых поэтических произведений. Приводя небольшой критический разбор нескольких стихотворений Пушкина, Фет заключает: «Кто не видит чудной замкнутости этого образа, не чувствует свежести, которою он веет, и не подозревает мысли о просветлении, тому я ничего не могу сказать. Нельзя безумно желать более роскошного содержания»⁵. Тютчев в данном случае, с точки зрения Фета, вписывается в пушкинскую традицию абсолютно. В одном из писем Я.П. Полонскому Фет пишет об односторонности своей поэзии по сравнению с безграничным многообразием тем у Пушкина, от обыденных до героических, и прибавляет: «Куда уж тут моей насекомой музе тащиться!»⁶.

Большое внимание связи поэтического творчества Фета с пушкинской традицией уделяет Д.Д. Благой, который прямо указывает, что в первом сборнике Фета – «Лирический пантеон» – сказалось влияние Пушкина, которое прослеживается и в более зрелой поэзии Фета. «Фет идет <...> за Пушкиным, во всеохватывающем творчестве которого среди бесчисленных семян и побегов, прорастающих в последующей русской литературе, есть и несомненное и по-своему весьма значительное “фетовское” зерно». Развивая сравнение поэзии Фета с творчеством Пушкина, Д.Д. Благой, пишет: «С необычайным восторгом встречено было критикой разных направлений 50-х годов его стихотворение “Диана”. В этом стихотворении, написанном в один из самых мрачных периодов жизни Фета – в годы военной службы на юге, и в самом деле с полным блеском проявилась его способность, “пробивая будничные льды”, создавать чистейшее, лишенное каких-либо примесей золото красоты. Поэт видит “меж деревьев над ясными водами” статую “каменной девы” – нагой богини. Читая эти строки, вспоминаешь дивную пушкинскую “Нереиду”, но вторая часть стихотворения, равномерно (без прямого членения, но по внутреннему смысловому движению) разбитого на два восьмистишия, – совершенно оригинальная, “фетовская”»⁷.

Л. Розенблюм в работе «А. Фет и эстетика “чистого искусства”» отмечает, что «...в фетовском мирозерцании идеалом всегда оставался Пушкин, и оценка самых разных общественных явлений соизмерялась с отношением к Пушкину»⁸. Также и Р.В. Иезуитова проводит параллель между текстами Пушкина и Фета⁹. Обосновывая метод кластеризации, А.К. Жолковский в статье «Интертекстуальное потомство “Я вас любил...” Пушкина»¹⁰ наряду с другими авторами указывает Фета в качестве прямого последователя Пушкина, полагая, что источником десяти фетовских стихотворений послужил пушкинский текст.

А.Ю. Панфилов в одном из своих критических эссе сопоставляет поэтическую манеру Фета с пушкинской и обнаруживает целый ряд переключек между текстами двух авторов. Например, стихотворение Фета «При свете лампы, над черным сукном...» (1846), по

мнению автора, восходит к «сцене из пушкинской трагедии (монах-летописец, склонившийся над древней рукописью)». А.Ю. Панфилов полагает, что этот пушкинский мотив соединяется в стихотворении Фета с «собственным мотивом» – молитвы перед распятием. Ориентированность обрамления на трагедию «Борис Годунов» исследователь усматривает и в стихотворениях Фета «Перекладывают тройки...», и «Ее окно»¹¹.

М.М. Бахтин отмечал: «...каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). <...> Этот второй момент присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области)»¹². Мы предпринимаем попытку выяснить, какие именно аспекты пушкинской поэтики и семиосферы оказались порождающими моделями в творческом самосознании А.А. Фета.

В 1842 году Фет публикует свою первую поэму «Талисман». Само название и сюжет отсылают к стихотворениям Пушкина «Храни меня, мой талисман...» и «Талисман», лирические ситуации которых Фет контаминирует в своей поэме с сюжетными положениями других пушкинских произведений. Поэма написана октавами, первые пять из которых являются введением, остальные – повествованием рамочного рассказчика. Разговор о стихосложении, обращение к читателю в стиле непринужденной болтовни с оттенком напускного самоуничижения в первой октаве очевидно отсылает к пушкинскому «Домику в Коломне».

Октавами и повесть, признаюсь!
И, полноте, ну что я за писатель?
У нас беда – и, право, я боюсь,
Так, ни за что, услышишь: подражатель!
А по размеру, я на вас сошлюсь,
И вы нередко судите, читатель.
Но что же делать? Видно, так и быть:
Бояться волка – в лес нельзя ходить¹³.

Как отмечает М.И. Шапир, «Байрон и Пушкин создают бурлескные пародии на жанр эпической поэмы, одной из примет которой является форма октавы. Так же, как “Беппо” и “Дон-Жуан”, “Домик в Коломне” пародирует традиционную эпическую тематику (война, странствия и любовь). <...> Фабула пребывает в небрежении и вырождается в “пустой” анекдот. <...> Редуцированность сюжета усугубляется показной недосказанностью и ретардациями. <...> Еще одна примета байронической травестии – металитературность: и про “Дон-Жуана”, и про “Домик в Коломне” можно сказать, что во многом это поэзия о поэзии»¹⁴. Все эти особенности в той или иной мере присущи и «Талисману». И фетовская

металитературность за неимением собственной творческой биографии оказывается «поэзией о поэзии» Пушкина.

При этом «выродиться фабуле в анекдот» фетовской «стихотворной повести» не позволяет противоположная тенденция – ориентация на «Евгения Онегина», сходного с «Домиком в Коломне» в родовой принадлежности (лиро-эпика), но иного в эстетической и смысловой интенциях. Собственно, следующие строфы «Талисмана» обнажают этот пушкинский код.

Евгений Онегин
Я был рожден для жизни мирной
Для деревенской тишины (1, LV);
Зима!.. Крестьянин, торжествуя (5, II);
Весь этот блеск, и шум, и чад (8, XLVI);
Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут (5, III);
Почтенный замок был построен,
Как замки строиться должны (2, II).

Талисман
Вы знаете, *деревню я люблю*
И *зимний быт*. Плохой я горожанин.
Я этой *жизни душевной не терплю*,
И повестью напому *образ Танин* <...>

Вас не займет отлогий косогор,
И ветхий храм с безмолвной колокольной,
И синий лес по скату белых гор <...>

Звучали в *замках* рыцарские шпоры <...> (475 – 476)¹⁵

Сам сюжет «повести» дублирует многие сюжетные положения «Евгения Онегина»: шестнадцатилетний герой перед службой в армии едет в *соседнее имение* проститься. Хозяйка («*Радушная соседка и вдова, // Как водится, была за бригадиром*», с. 478) имеет *двух дочерей*, описания которых контекстуально совпадают с описаниями Татьяны и Ольги, а описание «томной луны» Варвары (старшей сестры) еще и с Парашей («*девой томной*», глядящей летом на луну) из «Домика в Коломне». К *младшей ездит жених*, в старшую влюблен рассказчик. Есть эпизоды *святочного гадания* и *по случаю осуществившегося тайного свидания*. При этом описание рамочного рассказчика в пятой строфе напоминает описание И.П. Белкина «...одним почтенным мужем, бывшим другом Ивану Петровичу», и комические обертоны смыслов, возникающие из несовпадения кругозоров автора и системы рассказчиков в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина»:

Давно ли он, *романтиков образчик*,
Про степь и глушь *беседовал со мной?*
Он *был и славный малый* и рассказчик;
Но вот *вся жизнь его покрыта мглой*,
Он сам давно улегся в *долгий ящик*.

А. Тархов полагает, что «...это первая из автобиографических поэм Фета <...>. Событие им выбрано, собственно, одно – тот момент, когда в декабре 1834 года четырнадцатилетний Афанасий Шеншин узнал, что должен покинуть родную усадьбу Новоселки <...>. Не располагая материалом для каких-либо более конкретных суждений, остановимся на том, что в поэме “Талисман” запечатлена какая-то одна из самых ранних “сердечных историй” юного Фета; для будущего поэта весьма знаменательно, что его чувство достигает кульминации во время пения, когда его возлюбленная поет романс. Тут возникает характернейшая тема будущего фетовского творчества: ночное женское пение»¹⁶. Отметим, что вплетение биографических мотивов в ткань повествования является одной из конститутивных черт «Евгения Онегина». Правда, у Фета в отличие от Пушкина такого рода описания не маркируются в тексте как автобиографические.

В конце поэмы вместо двух последних стихов в октаве использован пушкинский знак отточий:

Я был вдали, ее я позабыл,
Иные страсти овладели мною;
Я даже снова искренно любил, –
Но каждый раз, когда ночной порою
Засветится воздушный хор светил, –
Я увлечен волшебницей луною.
.....
.....

Этот пушкинский прием Ю.Н. Тынянов назвал «фактом эквивалента текста», под которым он понимал «все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы»: «...они являются и строфическими, и сюжетными эквивалентами <...>. Его второе назначение – быть знаком сюжетного звена, как бы ложным временем сюжета»¹⁷. У Фета знак отточий прежде всего становится эквивалентом невербализированных или невербализуемых оттенков чувств рассказчика, как и у Пушкина, своеобразным внесловесным или постсловесным развитием сюжета.

Впоследствии Фет найдет взамен этого свой способ обозначения невыразимого, который Б.Я. Бухштаб вслед за Б.М. Эйхенбаумом определил как импрессионизм: «Фет фиксирует отдельные душевные движения, настроения, оттенки чувств. Даются лишь моменты чувства, нет его развития. <...> Создается резкое впечатление фрагментарности, нарочитой оборванности. <...> Таким образом, выражение «неясного» переживания, не

определенного сюжетно и не анализируемого психологически, реализуется в символических деталях внешнего мира, подобранных по их эмоциональной выразительности, вводящих в атмосферу нераскрытых отношений»¹⁸.

Говоря о сюжете фетовской поэмы «Сон» (1856), Д.Д. Благой отмечает: «Во всем этом пока еще мало оригинального: вспоминается то пушкинский “Гробовщик”, то его же “Череп”, то – по тону – “Гусар”. <...> Но с появлением на смену скелетам и чертям тени возлюбленной тон повествования резко меняется – в него вливается горячая лирическая струя; в шуточных октавах, восходящих к пушкинскому “Домику в Коломне”, начинают звучать отзвуки дантовских терцин»¹⁹. Также исследователь указывает и на отсылки в этой поэме к «Евгению Онегину».

В одном из стихотворений 1842 года «Владычица Сиона, пред тобою...» пушкинский текст вводится отсылками к трем стихотворениям любовной тематики – «Мадона», «На холмах Грузии...» и «Я вас любил...». Именование Богородицы в первом четверостишии «владычицей Сиона» отсылает к пушкинской «Мадоне», где «пречистая и наш божественный спаситель» рисуются в воображении лирического героя «одни, без ангелов, под пальмою Сиона». Введение этого пушкинского текста, где мадонна контаминируется с возлюбленной, создает смысловой эффект такого же сближения и у Фета. Вместе с тем в этом же катрене Фет вводит несколько измененную, но вполне опознаваемую поэтическую словесную форму («душа моя полна») и рифму (тобою – мною) стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...» («печаль моя полна»). Эти атрибуции, полагаемые в отношении «владычицы Сиона», через пушкинский контекст опять же создают возможность сближения молитвенного и любовного чувства в сознании лирического героя Фета.

В последних стихах второго катрена также можно усмотреть аллюзию на лирическую ситуацию стихотворения «Я вас любил...»: «Дай ей цвести, будь счастлива она – // С другим ли избранным, одна или со мною» (с. 230). Существенно, что у Фета эта ситуация инверсируется. Пушкинская героиня является скорее пассивным объектом стремлений, решений и волеизъявлений героя («я вас любил», «дай вам бог любимой быть другим»), а героине Фета оставляется возможность собственного выбора. Также и высшая благодать, желаемая героиням этих стихотворений, существенно разнится. Пушкинский герой через Бога передоверяет возможному другому силу и интенсивность собственного чувства. Герой же Фета через Богородицу посылает ей пожелание «цветущего и счастливого» состояния, возможного как в любовных отношениях, так и вне их: «Молюсь за ту, кем жизнь моя ясна» (с. 230).

Сама последовательность введения отсылок к стихотворениям Пушкина создает свой, не до конца вербализованный, но вполне обнаружимый дополнительный законченный микросюжет внутри фетовского стихотворения: обретения / преклонения перед возлюбленной, светлой наполненности ею и оставление ей возможности «быть счастливой с другим, одной или со мною». Эта модель отношений с возлюбленной создается в творческом сознании Фета (сотворческом, а, возможно, и соревновательном с Пушкиным) из комбинации пушкинских лирических сюжетов. Однако пушкинский текст задается только в двух первых катренах сонета (тема, развитие темы). Последующий терцет (поворот темы) дает не пушкинское, а фетовское развитие лирической ситуации: отказ от преднайденного (в пушкинских лирических сюжетах) законченного цикла отношений с возлюбленной и моделирование иного возможного идиллического будущего: «О нет! Прости влиянию недуга! // Ты знаешь нас: нам суждено друг друга // Взаимными молитвами спасать» (с. 230). Последний терцет (заключение) формально представляет собой обращение к Мадонне: «Так дай же сил, простри святыя руки, // Чтоб ярче мог в полночный час разлуки // Я пред тобой лампаду возжигать!» (С. 230). Однако при соотнесении с предыдущими строфами он усиливает эффект неслиянности-нераздельности возлюбленной и Мадонны.

Нельзя не согласиться с А.Ю. Панфиловым, полагающим, что «богородичные молитвы» Фета («Мадонна» и «Ave Maria») 1842 года «откровенно ориентированы на “Мадонну” Пушкина». А стихотворение «К Сикстинской Мадонне» середины 1860-х годов следует рассматривать в контексте и в связи с пушкинским стихотворением «Вольность». Исследователь отмечает, что «...молитву Фет видит по-пушкински многогранно, не пренебрегая самыми неожиданными ее проявлениями»²⁰.

Можно сказать, что пушкинский контекст служит своеобразной поэтической языковой системой, которой молодой поэт пользуется как неким общекультурным «словарным запасом», актуализирующим в воспринимающем сознании ассоциации с определенной эстетической системой, эмоциональными тональностями и комплексами смыслов, и в то же время варьирует и расширяет их, наслаивает собственные смыслы, создавая свою поэтическую систему. При этом сюжеты произведений Пушкина могут становиться своеобразным «строительным материалом» ранних произведений Фета наряду с опытом собственных эмоциональных реакций.

Частотность отсылок к Пушкину в текстах Фета (особенно ранних) дает основания полагать, что обращение к этой поэтической традиции было для Фета вполне осознанным. В.Е. Ветловская отмечает: «Если совпадение единичных и простейших мотивов может быть объяснено принадлежностью разных писателей одной и той же культурной традиции, то ряд

таких совпадений и их единообразная последовательность заставляет думать о сознательной ориентации одного художника на другого»²¹.

Пожалуй, самым характерным в плане ориентации на Пушкина оказывается цикл Фета «Снега», который впервые появляется в сборнике 1850 года. Здесь он состоит из девяти стихотворений: «На пажитях немых люблю в мороз трескучий...», «Знаю я, что ты малютка...», «Вот утро севера – сонливое, скупое...», «Ветер злой, ветер крутой...», «Печальная береза...», «Кот поет, глаза прищуря...», «Чудная картина...», «Ночь светла, мороз сияет...», «На двойном стекле узоры...». Все стихотворения датированы либо 1841(42), либо 1847 годом. В последующих сборниках (в частности, в «Вечерних огнях») этот цикл дополнился стихотворениями «Скрип шагов вдоль улиц белых...», «Еще вчера, на солнце млея...», «Какая грусть! Конец аллеи...», «У окна», «Мама! глянь-ка из окошка...». Окончательный вариант «Снегов» включает четырнадцать текстов²². В работе В.А. Кошелева²³ стихотворения Фета, входящие в цикл «Снега», не только сравниваются с пушкинскими, но и включаются автором в сверхтекстовое единство «северного текста». В стихотворениях фетовского цикла есть отсылки (прежде всего цитаты и сюжеты стихотворений) к пушкинским «зимним» текстам: «Зимнее утро», «Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Бесы», «Зима. Что делать нам в деревне?», «зимним» фрагментам романа «Евгений Онегин». Следует сказать, что у Фета, равно как и у Пушкина, зимняя тематика тесно переплетается с любовной, что, безусловно, усиливает пушкинский контекст «Снегов» за счет включения в него, например, письма Татьяны или стихотворения «К *** (Я помню чудное мгновенье...)».

Первое же стихотворение цикла «На пажитях немых люблю в мороз трескучий...», которое В.А. Кошелев назвал «декларацией неповторимости “русского” самоощущения»²⁴, словно бы продолжает мотивы «Зимнего утра» Пушкина. Сравним:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

На пажитях немых люблю в мороз трескучий
При свете солнечном я снега блеск колючий,
Леса под шапками иль в инее седом
Да речку звонкую под темно-синим льдом.
(135)

В отличие от героя «Зимнего утра» лирический герой Фета принципиально одинок. Мотив одиночества связан в данном тексте с мотивом смерти. «Пустынность, мертвенность зимнего простора и одиночество затерянного в нем человека выражены в этом стихотворении и через общий колорит картины и через каждую ее деталь. Сугроб,

возникший за ночь, уподобляется мавзолею, поля, занесенные снегом, своим однообразием навевают мысль о смерти, звуки метели кажутся зауспокойным пением», – пишет Л.М. Лотман²⁵. Добавим, что если в стихотворении Пушкина протекание природных процессов, выраженное через глаголы несовершенного вида в третьей строфе, соположимо с желанием лирического героя «предаться бегу нетерпеливого коня», то лирический герой Фета – неподвижный созерцатель, он – константа в мире природы, малейшие изменения которого фиксируются «задумчивыми взорами» этого наблюдателя.

Интересно, что в более поздней редакции – сборнике 1856 года – это стихотворение подверглось существенному изменению. Фет словно бы меняет раму картины – первые две и последние две строки переписываются абсолютно. Однако сама картина, отсылающая к Пушкину, остается без изменений. Отметим также, что переработанный вариант становится еще более «пушкинским», поскольку в нем актуализируется традиционно значимая для Пушкина тема «русскости», которая напрямую связана с любованием и получением эстетического наслаждения от картин зимней русской природы. У Фета она прямо декларируется в измененной первой строке: «Я русской, я люблю молчанье дали мразной» (с. 610)²⁶. Более того, если в первоначальном варианте прочитывался контекст только одного пушкинского произведения – «Зимнего утра», то в более поздней редакции этот контекст значительно расширен за счет включения в него «Зимнего вечера» и «Бесов»: «Где холм причудливый, как некий мавзолей, // Изваян полночью, – *круженье вихрей дальных*, // И блеск торжественный *при звуках погребальных*» (с. 610). При этом помимо визуального образа добавляется еще и аудиальный.

Лирическая ситуация другого стихотворения – «Вот утро севера – сонливое, скупое...» – восходит к пушкинскому «Зима. Что делать нам в деревне?». Оба текста построены на соотношении бытового и лирического планов, сложном взаимодействии повествовательного и лирического сюжетов. Однако если у Пушкина мы видим именно взаимодействие и неразрывную связь бытового и лирического, между которыми сложно провести четкую границу, то в стихотворении Фета лирический план приходит на смену бытовому. Граница между ними довольно четкая: в середине девятой строки цезура усиливается точкой, что автоматически увеличивает интонационную паузу.

*И полдень настает. Но, Боже, как люблю я,
Как тройкою ямщик кибитку удалую
Промчит – и скроется... И долго мнится мне,
Звук колокольчика трепещет в тишине (136).*

При этом лирический план усиливается еще и аллюзиями на стихотворение Пушкина «Зимняя дорога».

Стихотворение Фета написано тем же размером – шестистопным ямбом, что и «Зима. Что делать нам в деревне?» Пушкина. И, несмотря на то, что текст Фета по объему существенно меньше стихотворения Пушкина, его внутреннее композиционное строение изоморфно пушкинскому произведению. Повествование разворачивается в реальной временной последовательности: у Пушкина утро – день – вечер, у Фета – «сонливое» и «скупое» утро сменяется полднем. По сравнению с «романным» содержанием стихотворения Пушкина, текст Фета предельно лиричен. События внешнего мира становятся лишь толчком, поводом для субъективного переживания. Отметим также, что если переживание, «оживление» пушкинского героя напрямую зависят от происходящих (или не происходящих) событий, то лирическому герою Фета важно не само событие, а своего рода его эмоциональное «послевкусие».

Обращение к пушкинскому тексту для Фета становится своего рода способом включения в литературную традицию, освоение которой позволяет ему, с одной стороны, закрепиться в ней, а с другой – продемонстрировать свою индивидуальность. Следование определенной литературной традиции, в известном смысле подражание избранному образцу «творца», необходимо для формирования собственной креативности. В анализируемом нами тексте обнаруживается своеобразный знак, который должен продемонстрировать инаковость Фета по отношению к предшествующей поэтической традиции. Сравним:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и выюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе!

... а дедушка бородатый на пороге
Кряхтит и крестится, схватившись за кольцо.
И хлопья белые летят ему в лицо.

(136)

Ситуативное сходство очевидно, даже нарочито. «Припоминание» пушкинского текста необходимо Фету для того, чтобы показать, что, перефразируя М.Ю. Лермонтова, «я не Пушкин, я – другой». «Дедушка бородатый» из стихотворения Фета соотносится с «девой», «русской розой» Пушкина по тому же принципу, по которому в «Зимнем утре» Пушкина «кобылка бурая» превращается в «нетерпеливого коня» (смена пола и возраста – знаки поэтического и бытового). Вступая в своеобразный диалог с Пушкиным, Фет в данном случае использует пушкинский же прием.

В следующем стихотворении цикла «Ветер злой, ветер крутой в поле...» Л.М. Лотман также усматривает аналогию с произведениями Пушкина: «Столбы, отмеряющие версты на

большой дороге, Пушкин <...> видел глазами путешественника, несущегося на “борзой” тройке:

И версты, теша праздный взор,
В глазах мелькают, как забор.
(Пушкин. «Евгений Онегин») <...>

Фет видит их во время ночного пешего блуждания по полю. Перед ним один столб, покрытый “огонечками” инея. Тройка проносится мимо него, и лишь ветер доносит звон бубенцов, возвещающий о том, что неведомый и мгновенный посетитель пустынного, родного поэту угла помчался далее “считать версты”»²⁷.

Стихотворение «Ветер злой, ветер крутой в поле...» ситуативно схоже с пушкинской «Зимней дорогой». Время действия в обоих текстах – ночь. Лирического героя Пушкина ночь застает в дороге, героя Фета – в поле, но, видимо, недалеко от дороги, так как во второй строфе говорится о версте. Эмоциональное состояние обоих героев обусловлено путыньностью и неприветливостью окружающего пейзажа. Герои обоих произведений словно находятся в одном и том же пространстве, только переживают они его по-разному:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она. <...>

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одне...

Ветер злой, ветер крутой в поле
Заливается,
А сугроб на степной воле
Завивается.
При луне на версте мороз –
Огонечками.
(136)

Если герой Пушкина грустит и скучает, то лирический субъект фетовского стихотворения ощущает себя на границе жизни и смерти:

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Про живых ветер весть пронес
С позвоночками.
Под дубовым крестом свистит,
Раздувается.

(136 – 137)

Различное восприятие практически одной той же картины обусловлено движением одного и неподвижностью другого. Герой Фета никуда не едет, это словно мимо него «по дороге зимней, скучной тройка борзая бежит». Отсутствие движения для Фета в данном случае (как и во многих других его произведениях) принципиально. По сравнению с постоянно движущимся, путешествующим героем Пушкина лирический субъект лирики Фета созерцает окружающий его мир в почти медитативной неподвижности. Герой Фета словно реализует неосуществленную мечту лирического героя Пушкина:

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять!

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..
(«Дорожные жалобы»)

Однако, неподвижность эта внешняя. Ментальное движение, перемещение, путешествие героя все же происходит, иной раз незаметно для него самого. Он может только констатировать: «Перенеслись непостижимо // Мы в царство горных хрустелей» («Еще вчера, на солнце млея...»). В ключевом для всего цикла «Снега» стихотворении Пушкина «Зимнее утро» движение тоже более ментальное, нежели буквальное. Этот мотив «возможности движения» реализуется в нескольких текстах Фета, входящих в состав «Снегов» («Ночь светла, мороз сияет...», «Чудная картина...», «Какая грусть! Конец аллеи...», «У окна», «Мама! глянь-ка из окошка...»).

«Припоминание» пушкинских текстов в цикле Фета «Снега», как правило, довольно очевидно. Так, например, стихотворение «Кот поет, глаза прищуря...» соотносится с «Зимним вечером» сразу по нескольким позициям. Фет явно не случайно избирает в данном случае тот же стихотворный размер, которым написано стихотворение Пушкина, – четырехстопный хорей. Композиция фетовского стихотворения вторит кольцевой композиции пушкинского. И в том, и в другом произведении прослеживается пространственная оппозиция «дом» – «вне дома». Пространство внутри дома уютно и комфортно, оно отделено в обоих стихотворениях от внешнего мира, где «играет буря». Уютность замкнутого пространства дома («лачужки» у Пушкина) изображается в обоих стихотворениях при помощи сходных мотивов – сна и песни. Границей между

обозначенными пространствами является окно. Мотив окна в «Снегах», помимо уже упомянутого «Кот поет, глаза прищура...», присутствует сразу в нескольких стихотворениях: «Вот утро севера – сонливое, скупое...», «Печальная береза...», «На двойном стекле узоры...», «У окна». Во всех случаях он оказывается напрямую связан с реализацией лирической ситуации «Зимнего утра» Пушкина: «А нынче... погляди в окно». Взгляд в окно в указанных стихотворениях Фета является своего рода инвариантной лирической ситуацией, выполняющей сюжетообразующую функцию.

Последнее стихотворение цикла «Мама! Глянь-ка из окошка...» словно бы развивает, продолжает ситуацию, описанную во второй строфе пятой главы «Евгения Онегина»:

Вот бегают дворовый мальчик, В салазки жучку посадив, Себя в коня преобразив; Шалун уж заморозил пальчик: Ему и больно и смешно, А мать грозит ему в окно...	Мама! Глянь-ка из окошка – Знать, вчера недаром кошка Умывала нос: <...> Уж теперь не будет спору: За салазки, да и в гору Весело бежать! Правда, мама? Не откажешь, А сама, наверно, скажешь: «Ну, скорей гулять!» (141 – 142)
---	--

В цикле «Снега» Фет словно вырабатывает способы отношения с пушкинскими сюжетами. При этом в пределах одного стихотворения могут сопрягаться и развиваться лирические ситуации сразу нескольких стихотворений Пушкина, за счет чего отчасти и происходит то пересечение зимней и любовной тематик, о котором мы уже говорили выше. Так, например, стихотворение «У окна» соединяет два исходных лирических сюжета, реализованные в стихотворении Пушкина «Зимнее утро» и в письме Татьяны. Ставший своего рода знаком цикла «Снега» мотив окна по-пушкински сопрягается в этом стихотворении с мотивом движения по «равнине снежной». Однако, если у Пушкина в «Зимнем утре» «друг прелестный» лирического героя изначально находится с ним в одном пространстве, то в стихотворении Фета та, с которой связано лирическое переживание, по собственной воле то исчезает («Но в блеск сокрылась ты лесов»), то появляется в пространстве лирического героя («Вдруг ты вошла»). Последняя строфа стихотворения «У окна» – своеобразный парафраз лирической ситуации письма Татьяны к Онегину, однако, со сменой субъекта лирического переживания:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,

Вдруг ты вошла – я все узнал –

Вся обомлела, запылала,
И в мыслях молвила: вот он!

Смех на устах, в глазах угроза.
О, как все верно подсказал
Мне на стекле узор мороза!

(141)

Подобное соединение нескольких исходных лирических сюжетов, источниками которых являются пушкинские тексты, наблюдается и в стихотворении «На двойном стекле узоры», где прочитывается сразу три контекста:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.

(«Зимнее утро»)

Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена <...>

(«Зимний вечер»)

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

(«К***»)

Пред горящими дровами
Сядем – там тепло.

Ты давно не отдыхала,
Ты утомлена.

Полон нежного волненья,
Сладостной мечты,
Буду ждать успокоенья
Чистой красоты.

(139)

В более поздних стихотворениях 1850-х – 1890-х годов изменяется сам принцип отсылки к пушкинскому тексту: они вводятся уже не напрямую (через цитацию, заимствование пушкинских сюжетных ситуаций или приемов), а более завуалировано. Так, например, в стихотворениях «В благословенный день, когда стремлюсь душою...» (1857), «Гр. С.А. Т-ой («Когда так нежно расточала...»»)» (1860), «Сегодня день твой просветленья...» (1887), «Л.И. Офросимовой при посылке портрета («Гляжу с обычным умилением...»»)» (1888) используется пушкинский четырехстопный ямб с преимущественным пиррихированием первой и третьей стоп. В первой строфе всех стихотворений есть двойная рифма из набора «ты – красоты – черты – мечты», явно или скрыто адресаты стихотворений (С.А. Толстая, Л.И. Офросимова) соотносятся с розой. В названных стихотворениях используются слова «воспоминание», «в слезах», «сердцем оживу», «мимолетно», «в глуши», «мечты», «вдохновенье», которые вкупе с ритмом и рифмой контекстуально перекликаются с пушкинским «К *** (Я помню чудное мгновенье...)». В этих текстах соотношение собственной поэтики с поэтикой Пушкина, по-видимому, дают Фету возможность усилить, своеобразно удвоить через Пушкина

эмоциональные оттенки восхищения, очарованности, поглощенности адресатами стихотворений или возлюбленной, внести семантику животворности женщины для лирического героя. При этом Фет создает оригинальные лирические сюжеты, в которых отношения с возлюбленной развиваются в элегической тональности и соплагаются с иномирной реальностью, а мадригальная эстетика адресных стихотворений расцветается собственными красками.

Помимо этого Фет использует рифму к «ты» из пушкинского словаря рифм «красоты – черты – мечты» в других стихотворениях, где основой лирического сюжета являются идиллические (реже – драматические) отношения с возлюбленной в этом мире или встречи в сновидении. Очевидно, что сюжеты переигрывания в воображении состоявшейся встречи с возлюбленной («О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...», 1844), отражения возлюбленной в водной глади («Ива», 1854) или зеркале («Кому венец: богине ль красоты...», 1865), встреч в разное время года («Я повторял: “Когда я буду...”, 1864), свидания с живой и лицезрения умершей возлюбленной («Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...», 1885), встречи в сновидении («Сплю я. Тучки дружные...», 1887; «Роями поднялись крылатые мечты...», 1889; «Люби меня! Как только твой покорный...», 1891) создают новые филиации инвариантного лирического сюжета двух встреч стихотворения «Я помню чудное мгновенье...». Характерно, что в большинстве стихотворений (кроме «О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...» и «Я повторял: “Когда я буду...”») пушкинская рифма используется в сильной позиции – начальных или конечных строф.

И. Сурат отмечает сходство лирических сюжетов стихотворений «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина и «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» (1877) Фета, посвященного Татьяне Андреевне Берс, в замужестве Кузминской. Исследователь приходит к выводу, что «любовь приравнена к жизни и у Фета, и у Пушкина, в любви являет себя бесконечное начало, вечная жизнь»²⁸. Можно отметить, что опознавательным знаком взаимодействия с пушкинской поэтикой в этом стихотворении выступает еще и рифма «вновь – любовь» в третьей строфе. При этом в пушкинский лирический сюжет вплетается фетовская лирическая ситуация ночного женского пения. Также оригинальную обработку лирического сюжета пушкинского стихотворения «Признание» представляет собой стихотворение «Хоть счастье судьбой даровано не мне...» 1890 года с контекстуальными отсылками как к стихотворению «Признание», так и к стихотворению «Я вас любил».

В первой строфе стихотворения «О нет, не стану звать утраченную радость...» (1857) Фет использует частотные пушкинские рифмы «радость – младость» и «кровь – любовь», концентрируя семантику интенсивности земной жизни, от которой лирический герой отказывается ради пути «навстречу вечной власти». Герой Фета, как и герой Лермонтова в

стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», моделирует идеальное, «райское» пространство вне «тоскливой жизни цепи» в русле семантики «весенних» и «летних» фетовских стихотворений. В это пространство в качестве «своих других» (М.М. Бахтин) вписывается через аллюзию на Пушкина только «друзей лелеющий союз» в предпоследней пятой строфе. Таким образом, пересекающиеся у Пушкина семантические поля младости, любви и дружества у Фета оказываются поляризованными через соотношение прошлого и будущего. При этом отсылка к пушкинскому контексту дружества имплицитно позволяет Фету вписать и самого умершего Пушкина в круг «своих других», чаемых обретения «на лоне вечности».

Неслучайно и в стихотворении «Тургеневу («Из мачт и парусов – как честно он служил...»)» (1864) жизненные ситуации адресата и свою собственную Фет также описывает через тексты Пушкина и Лермонтова, очерчивая творческий и дружеский круг «своих других». Поскольку тезаурус этого стихотворения в плане соотношений с творчеством всех названных писателей и вкупе с биографическим контекстом достаточно обширен, остановимся лишь пунктирно на интересующей нас теме. При том что жизненные положения поначалу Тургенева, а затем самого Фета описываются идиллически – как достижение желанного успокоения от жизненных коллизий в пространстве Италии или деревенской усадьбы, сами эти коллизии обозначаются именно через отсылки к творчеству других поэтов. В описании ситуации Тургенева используются номинации «мачты», «парус», «пловец», отсылающие и к «Парусу» Лермонтова с его семантикой одиночества, и к «Ариону», «Элегии («Я думал, что любовь погасла навсегда...»)», «Медному всаднику» Пушкина и тем самым к семантике преодоления препятствия, потери жизненного пространства и обретения душевного равновесия. Вторая строфа начинается стихом «Тебя пригрел чужой денницы яркий луч» (с. 452), где цитата из пушкинского стихотворения «Гроб юноши» и стихов Ленского перед дуэлью («луч денницы») имплицитно определяет чужое пространство как могильное. В описании собственного положения Фет вводит цитату из пушкинского стихотворения «Вновь я посетил...» («я отыскал и уголок земли пустынной» (с. 452)) с подспудной семантикой изгнанничества, только в случае Фета добровольного, обусловленного «скрыванием от толпы бесчинной». Эта номинация в свою очередь отсылает ко многим стихотворениям Пушкина и Лермонтова о взаимоотношениях поэта и толпы непонимающих его. Также в этом стихотворении есть аллюзия на галерею пушкинских кричащих, судящих, сплетничающих, злодействующих, хохочущих глупцов: «Ни резкий крик глупцов, ни подлый их разгул // Сюда не досягнут» (с. 452). Введение описания жизненных конфликтных положений через контексты Пушкина и Лермонтова

создает семантику субстанциальности этих конфликтов и возможности их снятия только в частных ситуациях или в творчестве.

В стихотворении «26 мая 1880 года. К памятнику Пушкина», опубликованном в первом выпуске «Вечерних огней» (1880), Пушкин («...зритель ангелов, глас чистого, святого, // Свободы и любви живительный родник»)²⁹ осмысляется как мерило и выразитель основных человеческих ценностей и противопоставляется сатирически описанному настоящему – «торжищу, где гам и теснота, // Где здравый русский смысл примолк, как сирота». Последние три стиха семантически и словесно цитируют последний терцет сонета Пушкина «Поэту», перенося отношения поэта и толпы во вневременную плоскость:

Поэту
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

К памятнику Пушкина
Кому печной горшок всех помыслов предел,
Кто плюет на алтарь, где твой огонь горел,
Толкать дерзая твой незыблемый треножник.

Стихотворение «С бородою седою верховный я жрец...» (1884) представляет переработку лирического сюжета пушкинского «Пророка».

С бородою седою верховный я жрец,
На тебя возложу я душистый венец,
И нетленную солью горячих речей
Я осыплю невинную роскошь кудрей.
Эту детскую *грудь рассеку* я потом
Вдохновенного слова звенящим *мечом*,
И раскроет потомку минувшего мгла,
Что на свете всех чище ты сердцем была.

(285)

По сравнению с пушкинским стихотворением здесь инверсируется ситуация инициации: герой является не иницируемым, а инициатором, посвящающим девушку в искусство поэзии. Он совмещает в себе и функцию пушкинского серафима, и функцию прошедшего инициацию пророка, обладающего даром провидческого слова («раскроет потомку минувшего мгла»). Прямая цитата и сюжет стихотворения дают возможность достроить этот сюжет предположением, что инициатором для автора в свое время являлась поэзия Пушкина. Собственно, это предположение поддерживает третий выпуск авторского сборника стихотворений А.А. Фета «Вечерние огни» (1888), который снабжен знаковым эпиграфом из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа»: «Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв».

В панегирическом стихотворении «Поэтам» (1890) очевидно обозначены только Пушкин и Лермонтов. Во второй строфе появляется аллюзия на стихотворение Лермонтова «Листок»: «Этот листок, что иссох и свалился, // Золотом вечным горит в песнопеньи» (с. 100). В третьей строфе Пушкин обозначается, на первый взгляд, менее отчетливо, чем Лермонтов («Только у вас благовонные розы // Вечно восторга блистают слезами» (с. 100)), включаясь в ряд всех поэтов, писавших о розах. Однако в этом четверостишии Фет очевидно вступает в творческую игру-соревнование с Пушкиным, заданную обыгрыванием нарочито банальной рифмы «морозы – розы» в «Евгении Онегине», и подбирает новую рифму к слову «розы» – «грезы», которой нет у Пушкина. К слову *розы* Пушкин использовал только рифмы *слезы* («Фавн и пастушка», «Фонтану бахчисарайского дворца», «Евгений Онегин» и др.), *прозы* («К.А. Тимашевой»), *угрозы* («Недавно я в часы свободы...»), *лозы* («Бахчисарайский фонтан»).

Как видим, контекст пушкинского творчества оказывается востребован Фетом в выработке собственных творческих стратегий в ранний период творчества, и позднее – в создании оригинальных обработок и новых филиаций пушкинских лирических сюжетов. От подражания Пушкину в поэме «Талисман» Фет движется и приходит к подлинному «диалогу согласия» (М.М. Бахтин) в темах, общих с Пушкиным, – родного снежного пространства, любви, дружества, творчества.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 265. Здесь и далее в цитатах курсив авторский.

² Там же. С. 285, 284.

³ Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 317.

⁴ Еще Н.А. Некрасов по поводу выхода в свет сборника стихотворений А. Фета в 1850 году писал: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе после Пушкина не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтобы мы равняли г. Фета с Пушкиным; но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области» (Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948 – 1953. Т. 9. С. 279). Сравнение, сделанное Некрасовым, указывает на очевидную преемственность поэтики Фета по отношению к творчеству Пушкина.

В 1856 году вышла статья А.В. Дружинина «Стихотворения А.А. Фета», в которой критик проводит прямые аналогии между поэзией Пушкина и Фета, вторя Н.А. Некрасову: «Пушкин, как художник, близкий к гениальности, набрасывает свое создание небольшим числом штрихов неподражаемо верных, а затем заставляет читателя работать своим воображением. <...> Г. Фет, уступая <...> в ширине кисти, в энергии замысла, восполняет неравенство через группирование и отделку подробностей». Подобное наблюдение, тем не менее, не мешает Дружинину утверждать, что «...под стихотворением <...> “О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной” (курсив авторский. – О.Р., О.Ф.) имя Пушкина не возбудило бы никакого удивления в читателе». Но более всего в контексте нашего исследования интересно следующее замечание, сделанное А.В. Дружининым: «Мировым, европейским, народным поэтом Фет никогда не будет; как двигатель и просветитель он не совершит пути, пройденного великим Пушкиным. В нем не имеется драматизма и ширины воззрения, его мирозерцание есть мирозерцание самого простого смертного <...>. Но сами эти условия, отдаляя г. Фета от стези поэтов, подобных Пушкину <...>, навеки укрепляют за ним его собственную область, в которой <...> нет у него ни сверстников, ни соперников» (Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета // Дружинин А.В. Литературная критика

/ сост., подгот. текста и вступит. Статья Н.Н. Скатова; примеч. В.А. Котельникова. М., 1983. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0130.shtml).

Небезынтересна и точка зрения В.П. Боткина, высказанная им в статье «Стихотворения А.А. Фета» в том же 1856 году. Он, так же, как и А.В. Дружинин, проводит аналогии между Фетом и Пушкиным и, сравнивая, пишет: «Натура Пушкина, например, была в высшей степени многосторонняя, глубоко разработанная нравственными вопросами жизни. Это была не только в высшей степени созерцательная, но и в высшей степени мыслящая натура, которая имела дар не только поэтически уловлять внутренние явления глубокой души своей, но и вдумываться в них. В этом отношении г. Фет кажется перед ним наивным ребенком. Но, кроме своего врожденного, *невольного* лиризма, душа Пушкина была необыкновенно чутка ко всему, ко всем явлениям человеческой жизни, и сверх всего этого Пушкин был еще великим художником, удивительно и глубокомысленно владевшим данным ему от природы материалом слова, художником, насквозь проникнутым тем таинственным и непостижимым чувством красоты и грации, которое природа дает только самым избраннейшим из детей своих. <... > Конечно, перед такою исключительною натурою г. Фет кажется не более как дилетантом поэзии. Но крайней несправедливостью было бы требовать от него не того, что дает и что может дать талант его, тем более что в нем есть свойства и достоинства бесценные для истинных любителей поэзии» (Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета // Критика 50-х гг. XIX века / сост., преамбулы и примеч. Л.И. Соболева. М., 2002. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml).

Уже после смерти Фета известный критик Н.Н. Страхов напишет, что «...мир поэзии Фета – романтический вариант пушкинской поэзии действительности» (Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897. С. 228 – 229. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml). Таким образом, уже современная Фету критика воспринимала его поэзию если не как прямое продолжение пушкинской, то, безусловно, в ее контексте.

⁵ Фет А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет Афанасий. Электронный ресурс: <http://fet.ouc.ru/statti-iz-poezii-o-iskystve.html>.

⁶ Фет А. Письма Афанасия Фета Я.П. Полонскому // Фет Афанасий. Электронный ресурс: <http://fet.ouc.ru/pisma-pol.html>.

⁷ Благой Д.Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» Фета) // А.А. Фет. Вечерние огни. М., 1981. (Сер. «Литературные памятники»). Электронный ресурс: http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0020.shtm.

⁸ Розенблюм Л. А. Фет и эстетика «чистого искусства». Вопросы литературы. 2003. № 2. Электронный ресурс: <http://www.philology.ru/literature2/rosenblum-03.htm>.

⁹ Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века. Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-113-.htm>.

¹⁰ Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 390 – 431. Электронный ресурс: <http://www.usc.edu/dept/las/sll/rus/book/invariants/index.htm>.

¹¹ Панфилов А.Ю. ФЕТ? // Панфилов А.Ю. Эссе и статьи. Электронный ресурс: <http://www.stihi.ru/2009/02/06/4256>.

¹² Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 299–300.

¹³ Фет А.А. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост. и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л., 1986 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 475. Далее в скобках указываются страницы по этому изданию.

¹⁴ Шапир М.И. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы // Philologica. Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии. № 8 (2003/2005). Электронный ресурс: http://www.rvb.ru/philologica/08rus/08rus_shapir.htm.

¹⁵ Здесь и далее в цитировании А.А. Фета курсив наш. – О.Р., О.Ф.

¹⁶ Тархов А. Комментарий // Фет А.А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985. С. 542–543.

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 35; 39.

¹⁸ Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Электронный ресурс: <http://www.afanasyfet.org.ru/lib/ar/author/581>.

¹⁹ Благой Д.Д. Указ. соч. (электронный ресурс).

²⁰ Панфилов А.Ю. Указ. соч. (электронный ресурс).

²¹ Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб, 2002. С. 201. (Курсив наш. – О.Р., О.Ф.)

²² Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. (Б-ка поэта. Большая сер.)

²³ Кошелев В.А. «Северный текст» в русской словесности. Электронный ресурс: <http://vestnik.rsuh.ru/print.html?id=55033>.

²⁴ Кошелев В.А. Указ. соч. (электронный ресурс).

²⁵ Лотман Л.М. А.А. Фет // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 3. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0018.shtml.

²⁶ Усиление этой темы связано отчасти и с биографическим контекстом Фета.

²⁷ Лотман Л.М. Указ. соч. (электронный ресурс).

²⁸ *Сурат И.* Три века русской поэзии. Голос женский // Новый мир. 2009. № 1. Электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/1/su15.html.

²⁹ *Фет А.А.* Вечерние огни / изд. подг. Д.Д. Благой, М.А. Соколова. 2-е изд. М., 1981. С. 17. (Сер. «Литературные памятники».)

**«Давненько не брал я в руки шашек!»
(«Пиковая дама» в «Мертвых душах»)**

Отражения «Пиковой дамы» в тексте «Мертвых душ» не раз уже отмечались исследователями, обратившими специальное внимание на тематические переклички и сюжетно-образные параллели, тесно связавшие пушкинскую повесть и гоголевскую поэму в русском литературном процессе¹.

Так, А. Белый обнаружил аналогию между отношениями Германна с графиней и Чичикова с Коробочкой; последняя, подобно графине, наделена функцией рока («Коробочка – рок»²), почему встреча с ней оказалась «не к добру»: «...по словам Коробочки: с оружием в руках Чичиков требовал от нее мертвых душ; сдалась, дав письмо к протопопову сыну (три карты); письмо – подвело. <...> Коробочка, как привидение, потащила за Чичиковым»³. Аналогия, правда, может показаться произвольной (сравнение письма с тремя картами, а Коробочки с привидением), но дело не в буквальном совпадении деталей, а в схеме сюжета и ее символическом наполнении; в этом смысле наблюдения А. Белого выглядят не просто остроумными, но и верно схватывающими и подмечающими суть отмеченного им сходства.

Коробочке между тем суждено сыграть роль не только графини, но и пиковой дамы - роковой карты, которую Чичиков случайно (поскольку к Коробочке он заехал случайно) выдергивает из колоды помещиков, не подозревая о фатальных для себя последствиях встречи с помещицей, к которой, заблудившись, напросился «переночевать»⁴. И роль эта – пародийная, так как пародийна сама направленность гоголевской поэмы на пушкинскую повесть, сюжетные эпизоды которой переводятся таким образом в другую систему значений⁵.

Германн является к графине, чтобы та открыла ему тайну трех карт: «Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках...»⁶. Молчание графини вызывает у него сердитую реакцию: «– Старая ведьма! – сказал он, сниснув зубы, – так я ж заставлю тебя отвечать...» (6, 226). *Счастье* Чичикова, предлагающего уступить ему мертвые души, находится в руках Коробочки, которая затрудняется с ответом, так как «мертвых еще никогда не продавала» (VI, 51). Разговор с Коробочкой выглядит пародийной проекцией эпизода из «Пиковой дамы»: «Эк ее, дубинноголовая какая! – сказал про себя Чичиков, уже начиная выходить из терпения. – Пойди ты сладь с нею! в пот бросила, проклятая старуха!» (VI, 52–53).

Дело идет о воссоздании и пародийном разрушении Гоголем пушкинского стиля, когда мир пушкинской повести становится предметом изображения и в этом смысле *героем* пародии⁷.

Так, слова Томского в *мазурочной болтовне* с воспитанницей графини, ожидавшей свидания с Германном, что у того «профиль Наполеона», «глубоко заронились в душу молодой мечтательницы. Портрет, нарисованный Томским,

сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» (6, 228). Потом, в ее комнате, он действительно напомнил ей «портрет Наполеона», удивительное сходство с которым «поразило даже Лизавету Ивановну» (6, 229).

Чиновники, озабоченные, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон» (VI, 205), хоть и не поверили этому, но «нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона», а полицеймейстер, который «лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок» (VI, 206).

В предположении чиновников была увидена «пародийная цитата соответствующего места из “Пиковой дамы”»⁸. Подобное цитирование тем более показательно, что в пародийном освещении предстают у Гоголя не только отдельные описания, но сюжет и образы пушкинской повести, а Чичиков оказывается пародийным дублером пушкинского героя, подчеркнуто лишенным романтического ореола⁹.

Карточная игра, которую ведет Германн, превращается «в символ жизни, управляемой роком и случаем. Пиковая дама обозначает в этом плане “тайную недоброжелательность” рока. Рок отделен от образа старухи, хотя и действует через нее. Старуха является лишь орудием, послушной картой в руках той силы, которая царит над игрой и жизнью»¹⁰. Чичикова, сбившегося с дороги, приводит к Коробочке случай, принимающий облик судьбы: «Но в это время, казалось, как будто сама судьба решилась над ним сжалиться» (VI, 43). Коробочка, обеспокоенная, «чтобы как-нибудь не надул ее этот покупатель» (VI, 52), и поехавшая в город, «чтобы узнать наверно, почем ходят мертвые души» (VI, 177), является орудием не рока или случая, а судьбы, которая действует через нее, но от нее не отделена. Ведь к Коробочке Чичиков попадает благодаря судьбе, которая над ним *сжалилась*; гоголевскому герою в полной мере придется потом изведать, что такое ирония судьбы.

Из рассказа помещицы дамы сотворят «совершеннейший роман» (в духе *новейших романов*, питавших воображение пушкинской *мечтательницы*), будто Чичиков «является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует: “Продайте, - говорит, - все души, которые умерли”. Коробочка отвечает очень резонно, говорит: “Я не могу продать, потому что они мертвые”. “Нет, - говорит, они не мертвые, это мое, - говорит, дело знать, мертвые ли они или нет; они не мертвые, не мертвые, - кричит, - не мертвые!”» (VI, 183). Так графиня клянется Германну, что «это была шутка» (6, 225), тогда как Германн сердится и требует, чтобы она назначила ему «три верные карты» (6, 226).

Случайная встреча с «дубинноголовой» помещицей обернулась для Чичикова неожиданным поворотом судьбы, породив не только *совершеннейший роман*, но и толки и сплетни, подорвавшие его репутацию. Но и дамы оказались такими же «дубинноголовыми», как *очень резонно* ответившая Коробочка, наделенная «примитивным сознанием»¹¹. Чичиков надеялся на успех задуманной им авантюры, так как убежден был, «что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит»

(VI, 240). И *предмет* и в самом деле показался *совсем невероятным* воображению дам, не менее примитивному, чем сознание Коробочки: «– Это, просто, выдуманно только для прикрытия, а дело вот в чем: он хочет увезти губернаторскую дочку» (VI, 185).

Любовная интрига, в которую впутали Чичикова дамы, также обнаруживает в нем свойства пародийного дублера Германна; происходит травестийное перевертывание сюжетной ситуации «Пиковой дамы», связавшей молодого инженера и воспитанницу графини.

Очутившись перед домом графини, куда привлекла его, казалось, «неведомая сила», Германн «стал смотреть на окна» и «увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь» (6, 220). Однако «страстные письма» к Лизавете Ивановне и «дерзкое, упорное преследование» были, как она убеждается, не проявлением любви, а лишь способом проникнуть в дом, чтобы выведать у графини тайну трех карт: «Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Деньги – вот чего алкала его душа!» (6, 229).

Встретив на дороге молоденькую незнакомку, «овал лица» которой «круглился, как свеженькое яичко» (VI, 90), Чичиков размышляет: «Вот если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее мог бы выйти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека» (VI, 93). Те же «двести тысяч капиталу» уже тревожат воображение Чичикова, когда его осеняет мысль закупить «всех этих, которые вымерли» (VI, 240). Словом, денег *алкала* и его душа; деньги и были движущим мотивом его поступков. Но на балу у губернатора он вновь увидел «свеженькую блондинку» (VI, 166) и «вдруг сделался чуждым всему, что ни происходило вокруг него», сильно обидев своим «решительным невниманием» (VI, 167) дам. И дамы, превратив Чичикова в похитителя дочери губернатора, с которой он будто виделся «в саду при лунном свете» (VI, 191), так его *осчастливили*, что вынудили поскорее убраться из города.

Германн явился перед Лизаветой Ивановной «молодым мужчиною» (6, 221); он говорит с нею на языке страсти, выражавшем «непреклонность его желаний» (6, 223). Чичиков же «был средних лет и осмотнительно-охлажденного характера» (VI, 92-93). К губернаторской дочке его влечет отнюдь не *неведомая сила*; он хоть и почувствовал себя внезапно «чем-то вроде молодого человека», однако странное свое состояние «не мог себе объяснить» (VI, 169). Но если верно, что герой поэмы, пародийно снижая образ Германна, «сохранил лишь безнадежную прозу авантюризма ради денег»¹², то верно и то, что у дам были основания навязать ему судьбу романтического любовника, а не алчущего денег авантюриста. Ведь новая встреча с блондинкой действительно заставила Чичикова позабыть про *двести тысяч*. Однако *участь* Чичикова «эти несколько минут» (VI, 169) не решили.

Черты пародийного дублера Германна явно проступают в Чичикове и в ситуации с Ноздревым.

Имея «сильные страсти и огненное воображение» и «будучи в душе игрок» (6, 219), Германн ищет возможность «освободить игру от власти случая и случайности»¹³. Знание тайны трех карт позволит, как ему кажется, «изгнать случай из мира и своей

судьбы»¹⁴. Чичиков же *в душе* не игрок, а «приобретатель» (VI, 241). Он вообще не игрок, но путь к *приобретению* и в его ситуации оказался связан с игрой.

Чичиков, правда, не соглашается на предложение Ноздрева метнуть «банчик»: «- Ну, решаться в банк, значит подвергаться неизвестности, - говорил Чичиков, и между тем взглянул искоса на бывшие в руках у него карты. Обе талии ему показались очень похожими на искусственные, и самый крап глядел весьма подозрительно» (VI, 81). Ноздрев склонен к нечестной игре, что ни для кого не тайна; уже при первом знакомстве с ним Чичиков видел, что «полицеймейстер и прокурор чрезвычайно внимательно рассматривали его взятки и следили почти за всякою картою, с которой он ходил» (VI, 17).

Неизвестность здесь – пародийный аналог случая, поскольку ею управляет Ноздрев; если «случай принципиально непредсказуем»¹⁵, то *неизвестность*, на которую ссылается Чичиков, вполне предсказуема. Поэтому вряд ли, имея в виду *неизвестность*, можно говорить о нежелании его «участвовать в игре случая, то есть *рисковать*»¹⁶. Но вот сыграть в шашки, чтобы выиграть мертвые души, Чичиков соглашается. Как убеждает его Ноздрев, «тут никакого не может быть счастья или фальши: всё ведь от искусства»; Чичиков и сам полагает, что в шашечной игре *неизвестности* он не подвергается: «В шашки игрывал я недурно, а на штуки ему здесь трудно подняться» (VI, 84).

Германна сомнения не оставляют и тогда, когда он воображает, как графиня откроет ему «свою тайну»: «Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?.. Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты...» (6, 219). И Чичикову свойственны *расчет, умеренность и трудолюбие*; в биографии рассказывается, как «решился он жарко заняться службою, всё победить и преодолеть» (VI, 228), как, потерпев неудачу, «решился он сызнова начать карьер, вновь вооружиться терпением, вновь ограничиться во всем» (VI, 233). Ср. также его поведение на таможне: «Расчет был слишком верен. Тут в один год он мог получить то, чего не выиграл бы в двадцать лет самой ревностной службы» (VI, 236).

На верный расчет полагается Чичиков и в игре в шашки, не предвидя, однако, что шашечный поединок с Ноздревым превратится в *анекдот*:

- Давненько не брал я в руки шашек! – говорил Чичиков, подвигая шашку.
- Знаем мы вас, как вы плохо играете! – сказал Ноздрев, подвигая шашку, да в то же самое время подвинул обшлагом рукава и другую шашку.
- Давненько не брал я в руки!.. Э, э! это, брат, что? Отсади ее назад! – говорил Чичиков.
- Кого?
- Да шашку-то, – сказал Чичиков и в то же время увидел почти перед самым носом своим и другую, которая, как казалось, пробиравась в дамки; откуда она взялась, это один только Бог знал. – Нет, сказал Чичиков, вставши из-за стола, – с тобой нет никакой возможности играть! Этак не ходят, по три шашки вдруг! (VI, 84).

Чичиков собирался сыграть в шашки наверняка, не вняв, однако, предупреждению Ноздрева: «...я совсем не умею играть» (VI, 84). Он не умеет играть

по правилам, полагаясь исключительно на *искусство* передвигать шашки, почему и ходит *по три шашки вдруг*. Чичиков «все ходы считал» и убежден, что Ноздрев играет не так, «как прилично честному человеку», но Ноздрев, требуя продолжения игры, уверяет, что не стал бы «плутовать» и что помнит «все ходы» (VI, 85). Но «ходы» каждый из игроков считает, конечно, по-своему: Чичиков в соответствии с правилами, а Ноздрев в соответствии с *искусством*.

В карточной игре очевидна роль случая, от вмешательства которого не спасает и расчет, основанный на знании *верных карт*: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться» (6, 237). Другое дело, обдернулся ли он случайно или потому, что так угодно было случаю и року. Но вот шашки «в отношении этой игры к случаю» – действительно ли они «не являются чистым состязанием интеллектуальных способностей и профессионально-игровых навыков» и «включают и элемент случайности», что предполагает «готовность героя *рискнуть*»¹⁷?

Игра в шашки непредсказуема в том смысле, что каждый ход открывает новые возможности для игроков, от которых требуется умение просчитать игру на несколько ходов вперед; элемент случайности присущ ей в той мере, в какой он вообще присущ игре, так как человек не автомат и может ошибиться. Причем простые и понятные правила (противники ходят поочередно, передвигая шашки своего цвета; шашка, достигшая последней горизонтали, становится дамкой, которая сразу дает преимущество, так как может перемещаться на любое количество полей) существенно уменьшают здесь степень риска; поэтому шашки в первую очередь состязание интеллекта и мастерства, приобретаемого опытом практической игры.

С Ноздревым, как и с Коробочкой, Чичикова как будто бы сводит случай, но в действительности, если верить Ноздреву, их «судьба свела» (VI, 66). Чичиков предпочел картам шашки не только потому, что *штуки* в них, если соблюдать правила, невозможны. Он не стремится, в отличие от Германна, изгнать случай из своей судьбы, но делает ставку на умение играть и на имеющийся у него опыт игры, требующей, кроме навыков, и определенного склада ума. Именно шашки и являются моделью судьбы героя, у которого не было «способностей к какой-нибудь науке», но оказался зато «большой ум с другой стороны, со стороны практической» (VI, 225). Цель же Чичикова, если уподобить его судьбу (как он ее понимает) игре в шашки, заключалась в том, чтобы пройти в дамки.

Биография героя как раз и демонстрирует это умение проходить в дамки, используя свой *большой ум* – ум *со стороны практической*. Коробочка, напомним, побаивалась, как бы Чичиков ее не *надул*, но Чичиков, заговорив с ней про «казенные подряды», действительно ведь «прилгнул» и так «неожиданно удачно» (VI, 54), что следом получил согласие продать ему мертвые души. В биографии рассказывается о характерной реакции учителя, узнавшего о некрасивом поступке Чичикова: «Эх, Павлуша! вот как переменяется человек! Ведь какой был благодетельный, ничего буйного, шелк! Надул, сильно надул...» (VI, 228). Поступив на службу, Чичиков сумел найти подход к суровому понытчику, хлопотами которого получил «вакантное место»,

после чего о свадьбе на дочери бывшего начальника «дело и замялось», так что повытчик при встрече «произносил себе под нос: “Надул, надул, чортов сын!”» (VI, 230).

Чичиков поддался на уговоры Ноздрева заехать к нему, подумав, что «у него даром можно кое-что выпросить» (VI, 69). Поняв, что просчитался, он бранит себя, «что заговорил с ним о деле»: «“Просто дурак я”, – говорил он сам себе» (VI, 82). Согласившись играть с Ноздревым в шашки, он вновь попадает в положение «дурака». Просчет Чичикова в том, что с Ноздревым вообще нельзя было иметь дело: он хоть и горазд «на всё» (VI, 69), как думает Чичиков, но *даром*, как ранее ему пришлось уже убедиться, ничего не отдаст.

Жизненная стратегия Чичикова, как и его стратегия игры в шашки, основана на роли *ума (со стороны практической)*, который обнаруживается в его способности *надувать*. Закладывая в казну (в качестве поверенного) чужое имение, он беспокоится, что «половина крестьян вымерла»: «“Да ведь они по ревизской сказке числятся?” – сказал секретарь. “Числятся”, – отвечал Чичиков. “Ну, так чего же вы оробели? – сказал секретарь, – один умер, другой родился, а всё в дело годится”» (VI, 239). Графиня, явившись в видении к Германну, открывает ему тайну трех карт: «Все мысли его слились в одну, – воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила» (6, 234). Чичикову тайна возможного обогащения не стоила ничего – совет, которым герой решает воспользоваться (своего рода *верные карты*), он получает *даром*. Решаясь на аферу с мертвыми душами и опасаясь, «чтобы как-нибудь еще не досталось», он успокаивает себя: «Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум» (VI, 240). Но *ум* вновь и вновь почему-то подводит героя – и жизненная его стратегия, как и стратегия шашечная, терпит крах.

Во втором томе Чичиков будет жаловаться Муравову: «Но ведь судьба какая, Афанасий Васильевич. Досталась ли хоть одному человеку такая судьба?» (VII, 110). И далее: «Что ж за несчастье такое, скажите, – всякой раз, что как только начинаешь достигать плодов и, так сказать, уже касаться рукой... вдруг буря, подводный камень, сокрушение в щепки всего корабля» (VII, 111). Неожиданность и внезапность – типичные свойства случая. С Чичиковым все время что-то случается и случается как бы не по его воле, само собой, и потому от него не зависит; именно так он видит свою судьбу сквозь призму непонятной для него уязвимости человека.

Антропологическая перспектива определяет «всю проблематику судьбы и случая»¹⁸, которые «действуют в разных, пересекающихся пространствах»¹⁹. И если Германн тяготеет к пространству случая, то Чичиков принадлежит пространству судьбы. События же, из которых складывается его судьба, несут в себе непостижимый для него смысл; неудачи и житейские поражения героя суть манифестации его судьбы, значение которых ему еще предстоит разгадать. И не только ему, но и читателям поэмы: ведь «страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» (VI, 242).

Германн не властен над случаем и становится игрушкой в руках рока. Ср.: «В ту минуту, когда Германну кажется, что он играет (причем – наверняка), оказывается, что им играют»²⁰. Чичиков же, не подозревающий о характере влекущей его страсти, не властен над предначертанной ему свыше и неисповедимой судьбой; отличие его истории от истории Германна в том, что им не играют, а ведут его. Так открывается настоящий смысл пародийной направленности «Мертвых душ» на «Пиковую даму»: суть не просто в переводе серьезного образа пушкинского стиля в комический план, а в усилении символического содержания пушкинской повести – усилении, раскрывающем значимое родство комического и серьезного²¹.

Примечания

¹ Ср. замечания о роли и функции контактов произведений разных авторов «в пространстве целой литературы»: *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 8. Речь идет, как показал В.Э. Вацуро, не о «влиянии», учитывая широкий «диапазон связей» между произведениями, но о «творческих состязаниях»: «Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, – но и трудны для изучения» (*Вацуро В.Э.* «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 274).

² *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 113.

³ Там же. С. 114. Ср.: *Турбин В.Н.* О литературных источниках одного эпизода поэмы Гоголя «Мертвые души» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 193–196; *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 114.

⁴ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. VI. С. 44. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

⁵ Ср.: *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 293–294. См. также: *Кривонос В.Ш.* Пародия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 159 (с ссылками на литературу вопроса).

⁶ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 226. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц арабскими цифрами.

⁷ См. о принципах пародийной стилизации: *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 175–176.

⁸ *Лотман Ю.М.* Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине». К истории замысла и композиции «Мертвых душ» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 248.

⁹ Восприятие другими персонажами «предопределяет неизбежность романтического ореола, которым окружен в повести Германн» (*Сидяков Л.С.* Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973. С. 116).

¹⁰ *Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В.В. Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 202.

¹¹ *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 109.

¹² *Лотман Ю.М.* Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине». К истории замысла и композиции «Мертвых душ». С. 249.

¹³ *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 187.

¹⁴ *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. II. С. 405.

¹⁵ *Топоров В.Н.* Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 42.

¹⁶ *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 310. См. о пародировании Чичиковым Германна в аспекте «моделирующей функции карточной игры» (Там же. С. 313).

¹⁷ Там же. С. 316.

¹⁸ *Топоров В.Н.* Судьба и случай. С. 51.

¹⁹ *Топоров В.Н.* Эней – человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. Ч. I. М., 1993. С. 140.

²⁰ *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. С. 406.

²¹ См. об идее пародии: *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. С. 494–497.

Таинственный гость Жуковского в мире Гоголя

Оплакивая судьбу Акакия Акакиевича, повествователь утешается только тем, что: «...хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь...» (3, 169)¹. «Светлый гость», по слову А.А. Фаустова, – «комбинированная» цитата из нескольких стихотворений В.А. Жуковского², образующих единый цикл с общим сюжетом преображения. «Гость прекрасный с вышины», «добрый вестник», «ангел неземной», «призрак», «гений чистой красоты» – таков ряд именований Преобразителя, «в темной области земной» озаряющего небесным светом жизнь всякого, кто с ним, хотя на миг, соприкасается: «Он лишь в чистые мгновенья // Бытия бывает к нам // И приносит откровенья, // Благотворные сердцам; // Чтоб о небе сердце знало...».

Поэтика «мига» преображения в «Шинели» имеет другой исход: этот миг не такой, который, даруя «надежду», «любовь», «поэзию» и «предчувствие» (см. «Таинственный посетитель»), пробуждает в душе память об ожидающей ее вечности, этот миг оживляет бедную жизнь только затем, чтобы на нее «потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» (3, 169). И такой исход, во-первых, заставляет посмотреть на шинель как-то иначе и несколько усомниться в том, что она есть то, за что себя выдает (что она «светлый гость», а не вавилонская блудница), а во-вторых, задаться вопросом о характере пародийных отношений (понимаемых в духе Тынянова широко и перспективно)³ между Гоголем и Жуковским.

Как известно, фигуре Хлестакова Гоголь придавал особое значение. В его неоднократных «предупреждениях» к актерам – потенциальным исполнителям этой роли – настойчиво проводится мысль и об исключительной важности этого персонажа, и о его драматургической сложности, требующей от исполнителя незаурядного дарования: «Актер для этой роли должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же», и это потому, что «этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми» (4, 118).

Гоголевские требования к актерской протейности находятся в полном соответствии с нарочито неопределенными очертаниями, которые автор придал Хлестакову в тексте самой пьесы. Благодаря некоей туманной расплывчатости своего облика этот, как его назовет

Городничий, «вертопрах» и для себя самого (когда теряет грань между воображаемым и реальным), и для других (у которых *от страха глаза велики*) всегда предстает со знаком вопроса: «Кто такой, что такое?»

Однако сценическое своеобразие Хлестакова обуславливается не только отсутствием каких-либо опор в его характере. Дело в том, что отведенная ему в пьесе сюжетная функция вписывается в определенный типологический ряд. Роль Хлестакова перекликается с ролями тех гоголевских персонажей, которым просто по их статусу положено быть наделенными неопределенными чертами, правда, уже на других – не на характерологических, а на «метафизических» основаниях. Эти персонажи относятся у Гоголя к разряду «гостевых» – тех, которые так или иначе, званно или незванно, появляются в чужом для них пространстве. Их изначальная потусторонность по отношению к тому месту, которое его обитатели считают своим, всегда и накладывает на их облик отпечаток какой-то чужести, всегда таящей в себе некую ускользающую от привыкшего к очертаниям своего мира взора иносказательность.

Гость у Гоголя может быть «светлым» и добрым, как у Жуковского, но он может быть темным и злым, как, к примеру, в «Страшной мести» отец Катерины, о котором говорится как о *недобром* госте: «Не так еще страшно, что колдун <...> как, страшно то, что он недобрый гость» (1, 247). В этом случае враждебная чужесть недоброго гостя, сопрягаясь со злодейским коварством колдуна, усиливается настолько, что становится невозможным отличить лицо от личины. И только страшным усилием воли Катерине удастся проникнуть в тайный умысел ее отца: «“Этот гость вылечит ее! она уже слушает, как разумная!” Гость начал рассказывать <...> Страшно вонзила в него очи Катерина. “А!” вскрикнула она: “это он! это отец!” и кинулась на него с ножом» (1, 275).

В удивительном портрете, найденном Чартковым в картинной лавке Щукина двора, специально будет отмечена его «неокончателность» («Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна» (3, 82)). И то, что эта его черта в качестве устойчивого признака «гостя» выступает и здесь, с должной наглядностью обнаруживается в первой редакции повести: «Во всем портрете была видна какая-то неокончателность; но если бы он приведен был в совершенное исполнение, то знаток потерял бы голову в догадках, каким образом совершеннейшее творение Вандика очутилось в России и зашло в лавочку на Щукин двор. С биющим сердцем, молодой художник, отложивши его в сторону, начал перебирать другие, не найдется ли еще чего подобного, но всё прочее составляло совершенно другой мир и показывало только, что этот *гость*⁴ глупым счастьем попал между них» (3, 404).

Как Акакию Акакиевичу Башмачкину явилась шинель в облике потустороннего «гостя», так и оставшемуся безымянным городу явился из Петербурга (а это все равно, что из

другого мира) Хлестаков. Как и положено «таинственному призраку», Хлестаков (ясно, что предвещающее его появление слово *инкогнито* в этом случае приобретает несколько отличный от прямого значения оттенок) имеет подчеркнуто размытые очертания.

Правда, случай Акакия Акакиевича требует дополнительного пояснения. Дело в том, что прежде всего не шинель, а сам Башмачкин выглядит своеобразным «гостем» в пространстве петербургской реальности (впрочем, так же, как и нежно-мечтательный Андрий в отцовско-брутальном пространстве Запорожской Сечи) и с точки зрения его «игрушечно-биоморфной» внешности, и с точки зрения (как бы заводной) моторики его поведения, и с точки зрения его особого (состоящего из слогов и междометий) языка⁵. Относится Акакий Акакиевич к этому типу и по ключевому для всех гоголевских «гостей» признаку. Так же, как и они, он наделен «колеблющимися», «неопределенными» чертами, которые лишь только благодаря шинели преобразуются и начинают приобретать твердые очертания: «С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты» (3, 155).

Однако такая диспозиция вызывает закономерный вопрос: если Акакий Акакиевич – «гость», то кто такая шинель – настоящая гостыя или самозванка⁶? Во всяком случае, в отличие от Акакия Акакиевича и от его старой, потерявшей различительные признаки, шинели-капота, новая шинель имеет откровенно не призрачные, а сугубо материальные, грубо-вещественные формы: является она «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Как видно, здесь разыгрывается типичная для Гоголя ситуация оптического обмана, когда одно принимается за другое: проститутка за божественной чистоты создание, Хлестаков за ревизора, а шинель за подругу жизни и за «светлого гостя». При этом, однако, важно и то, что принять одно за другое – толстую «приземленную» шинель за «светлого гостя» – способен не всякий, а тот, кто «не от мира сего», как Акакий Акакиевич Башмачкин или Пискарев из «Невского проспекта», который – принадлежа к особому классу «гостевых» существ, именуемых петербургскими художниками – «...вовсе *не* принадлежит к гражданам Петербурга, так же как лицо, являющееся нам в сновидении, *не* принадлеж<ит> к существенному миру» (3, 16)). Пребывание в состоянии «бифуркации» и не позволяет Пискареву принять красавицу в ее готовой данности – такой, какая она есть на самом деле: в глазах художника ее образ раздваивается на прекрасный и безобразный, которые нельзя свести воедино именно потому, что они изначально нечто единое и представляют⁷.

В «Ревизоре» коллизия выстраивается на основе сложной ролевой и оптической игры, в которой у одного и того же лица возможно обнаружить личины, принадлежащие разным гоголевским типажам.

Сначала Хлестакова, благодаря его аморфным признакам, от страха принимают за скрывающегося под маской «гостя» всемогущего «хозяина», Ревизора, который по статусу сродни тем гоголевским персонажам, перед которыми (как перед Тарасом Бульбой или перед Виём) немеют от ужаса и трясутся от страха.

Затем его принимают за того самого гостя-инкогнито, который, как, сказано у Жуковского: «Подымает покрывало // И в далекое манит»⁸. И в самом деле, слова Городничего о том, что он выдает свою дочь замуж не «за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, все, все, все!», возводят Хлестакова в ранг не меньший «Таинственного посетителя». Уносимый мыслями в *далекое*, городничий мечтает о своем преображении в генералы не хуже, чем Акакий Акакиевич о своем облачении в новую шинель. «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь...» (4, 82). Но в отличие от Башмачкина, который на свою беду принял шинель за «светлого» гостя, Городничий в своей «перевернутой» голове иначе себе «светлого гостя» и не представлял, как в облике черта или дьявола: «Что, Анна Андреевна? а? думала ли ты что-нибудь об этом? экой богатый приз, канальство! Ну, признайся откровенно: тебе и во сне не виделось: просто из какой-нибудь городничихи и вдруг, фу ты, канальство, с каким дьяволом породнилась!» (4, 81).

В перспективе Городничего и города в целом Хлестаков оказывается ложным, обманным «светлым гостем». Однако в другой перспективе роль «гостя» он все-таки исполняет. Пусть и невольно, он заставляет «мертвый» город (*мертвый* с точки зрения его абсолютной *готовости*) прийти в движение, которое, конечно, не дает ему достигнуть нового, лучшего образа, но которое зато позволяет узреть, как на самом деле выглядит то, что принимает вид лица⁹.

Нельзя обойти вниманием и Чичикова – еще одного гоголевского персонажа, у которого есть все признаки «гостя», а в качестве особой приметы – все та же неопределенность формы («ни толст, ни тонок», «чин не слишком большой и не слишком малый»). Такая неопределенность особенно бросается в глаза на фоне предельной готовности гоголевских

персонажей, о которой В.В. Розанов высказался так: «...у всех этих фигур мысли не продолжаются, впечатления не связываются, но все они стоят неподвижно, с чертами, откуда довел их автор, и не растут далее ни внутри себя, ни в душе читателя»¹⁰.

В сюжете «Мертвых душ» есть и своя «ревизоровская» ситуация. Подобно Хлестакову, Чичиков-«инкогнито» проникает в город и приводит его в такое движение, в результате которого все, что в нем есть, утрачивает определенный устойчивый вид. «Город был решительно взбунтован; всё пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять. Дамы умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными» (6, 189).

Чичиков, однако, гость особый. В отличие от простодушного Хлестакова, он прибывает в город Н. как мастер интриг и не очень красивых комбинаций. Совсем не просто так в «Повести о капитане Копейкине» автором уточняется, что вся история с Чичиковым происходила «вскоре после достославного изгнания французов»: «В это время все наши помещики, чиновники, купцы, сидельцы и всякий грамотный и даже неграмотный народ сделали, по крайней мере, на целые восемь лет заклетыми политиками», и в основном разговоры велись о том, «не выпустили ли опять Наполеона из острова». Угроза чиновникам города Н. еще казалась настолько возможной, что с перепугу им и почудилось, что их таинственным гостем был не кто иной, как свирепый антихрист: «...и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» (6, 206).

И в самом деле, Чичиков чем-то близок Наполеону и по логической безупречности замыслов и по фантастическому упорству в их достижении. Но все же настоящая их близость в другом – в уверенности, что судьба – индейка, что можно в одночасье коренным образом изменить свой статус: быть одним и вдруг стать другим, без всякого постороннего участия из безвестного человека в один миг превратиться в императора могущественнейшей державы.

Судя по всему, в глазах Гоголя Наполеон должен был являть собой пример *Гостя* (особого типа) самого высокого образца, поскольку то, что в городах учиняют Хлестаков и Чичиков, Наполеон производит с целым миром. Он приводит мир в движение, и все в нем, что казалось устойчивым и раз и навсегда определенным, в один миг изменяется, красноречиво свидетельствуя о зыбкости, изменчивости и, в конечном счете, обманчивости мирового пространства.

Однако образ Чичикова не ограничивается только наполеоновской составляющей, он, по словам Ю.М. Лотмана, «окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист Германн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и

Копейкин, лишь казну) разбойник»¹¹. И это, с точки зрения ученого, не ограничивается литературной пародией, а выражает гоголевское понимание современного положения вещей, при котором «обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло: Чичиков – антизлодей, антигерой, антиразбойник, человек, лишенный признаков (“ни толстый, ни тонкий”), – оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло – величественным»¹².

Но если Чичиков – человек, лишенный признаков, то каким образом, если иметь в виду перспективу гоголевского замысла, могло бы осуществиться его преображение в будущем? По мнению Ю.М. Лотмана, согласно гоголевской концепции (органически связанной с христианством), возможность полного и абсолютного возрождения и может быть осуществлена в том случае, если зло будет явлено в своей абсолютной беспросветности – «не только в чистом виде, но и в ничтожных формах». Суждение это глубоко и верно, но, как представляется, требует пояснений и уточнений.

Как было уже отмечено, неопределенность формы – важная опознавательная черта гоголевского гостевого персонажа. Этот признак указывает на близость между, казалось бы, ничего общего между собой не имеющими Андрием и Башмачкиным, Башмачкиным и Хлестаковым, Хлестаковым и Чичиковым. Тем не менее, между этими персонажами есть и существенное различие. Хлестаков, конечно, не Чичиков, хотя его так же, как и Чичикова, принимают за «значительное лицо». Разница в том, что, в отличие от Чичикова, который и сам по себе Чичиков, Хлестаков таким самостоянием не обладает: когда его принимают за другого, он тут же с бьющим через край энтузиазмом присваивает себе чужое лицо, и это единственное, что ему остается за неимением собственного. При определенных условиях его так же, как и Чичикова, могли принять и за Наполеона, и он, несомненно, принял бы соответствующий этому образу вид, хотя, разумеется, с Наполеоном ничего общего у него нет. А вот у Чичикова с Наполеоном, как можно было убедиться, что-то общее как раз и есть. И не только с Наполеоном. Есть в Чичикове (помимо уже отмеченных Ю.М. Лотманом литературных проекций) что-то и от Дон Кихота, и от Санчо Панса (и тот, и другой с одинаковой легкостью принимают желаемое за действительное), есть что-то и от Одиссея, даже несмотря на огромную дистанцию между героическими деяниями гомеровского героя и жульническими проделками Чичикова.

Наличие этого «есть» заставляет увидеть в чичиковской неопределенности формы совершенно особое образование, которое можно было бы обозначить словом (употребляемым самим Гоголем) «неоконченность». В отличие от «материи», пребывающей в состоянии неопределенности, аморфности (которая принимает на себя любые отпечатки,

но сама в себе абсолютно бескачественна, *ничто-жна*), *неоконченность* свидетельствует о внутренней активности формы, о ее потенциальной возможности когда-то обрести завершенные, законченные черты. Иными словами, *неоконченное* есть то, что при определенных условиях могло бы быть доведено до состояния готовности.

В самом деле, Чичиков, конечно, плут, но какой-то не полный плут, не окончательный. Стать окончательным ему мешает излишняя чувствительность и на свой лад склонность к мечтательству, благодаря которым он время от времени попадает в нелепые ситуации (едет в одно место, а попадает в другое или совсем некстати, подобно Андрию из «Тараса Бульбы», ослепляется губернаторской дочкой и забывает о своей копеечной «отчизне»). В неокончательном, неполном, одностороннем виде присутствует в Чичикове и героическое начало. Чичиков, можно сказать, – Дон Кихот наоборот: он, как писал Н.Я. Данилевский, герой не идеальной, а практической жизни: «И наш Чичиков есть своего рода герой, но – сообразно привитому нам характером века воззрению – герой практической жизни, умный, твёрдый, изворотливый, неунывающий, Улисс своего рода, только, с одной стороны, лишенный всякой идеальности стремлений...»¹³.

Собственно говоря, Гоголь и сам на это укажет, когда во втором томе «Мертвых душ» поручит старику Муравову сказать Чичикову о его богатырских задатках: «Павел Иванович, у вас столько воли, столько терпенья. Лекарство горько, но ведь больной принимает же его, зная, что иначе не выздоровеет <...> Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила, которой нет у других, это **железное терпенье** – и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь. Ведь теперь люди без воли все, слабые». Муравов убеждает Чичикова в том, что тот обладает необходимой силой волей для того, чтобы довести свою богатырскую неокончателность до завершённой формы: «У вас нет любви к добру, – делайте добро насильно, без любви к нему. Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему. Заставьте <себя> только несколько раз, – потом получите и любовь. Поверите, всё делается. Царство нудится, сказано нам. Только насильно пробираясь к нему, насильно нужно пробираться, брать его насильно» (7, 114).

То, что не окончено, впоследствии может обрести окончательную форму. Но может быть и другое: не совсем крепкое, не совсем твердое, не совсем глубокое может не окрепнуть, а ослабеть, не утвердиться, а размягчиться, не углубиться, а обмельчать. В этом случае с недооконченной формой совершается обратное обретению действие: она деградирует, и такая деградация способна дойти до самой последней стадии, когда от формы ничего не остается,

и она превращается в ничто. Именно это движение в противоположную сторону и представляет собой история Плюшкина – история постепенного превращения «бережливого хозяина» (при этом, правда, не до конца твердого в этом своем качестве) в «прореху на теле человечества»: «...человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине» (6, 119).

В отличие от «готовых» Манилова, Собакевича, Коробочки, два этих персонажа – Чичиков и Плюшкин – наделены способной к самодвижению формой, а эта способность, судя по всему, рассматривается Гоголем как такое условие, без которого никакое преобразование невозможно¹⁴. Как невозможно оно и в том случае, если нет трудоемкой инерционности, внутреннего сопротивления в процессах обретения или утраты. Плюшкин, конечно, сдает свои человеческие позиции, но сдает их постепенно, сдает потому, что не в его пользу складываются обстоятельства, сдает потому, что не хватает у него силы воли, чтобы оказать им достойное противодействие. Значительно худший и значительно более распространенный, с точки зрения Гоголя, вариант иной, когда безо всякой страды и энергосберегающей экономности жизнь расходуется впустую: «...тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (6, 120). Согласно такому взгляду, «насквозь прожигаемая форма» не только преобразению, но даже и восстановлению вряд ли может быть подвержена.

Надо сказать, что в разговоре о человеческой форме и способах ее преобразования Гоголь охотно и часто прибегает к специальной метафорике. Чтобы затвердевшая, заскорузлая человеческая форма смогла преобразиться, прежде она должна, как и упорный металл, подвергнуться воздействию силы такой мощи, которая потрясла бы ее до основания – расплавила бы ее и размягчила¹⁵. Как думал Гоголь, удары судьбы обладают такой преобразующей силой в полной мере. Об этом, к примеру, он будет говорить в письме к потерявшему жену М.П. Погодину: «Друг, несчастья суть великие знаки божией любви. Они ниспосылаются для **перелома жизни в человеке**, который без них был бы невозможен; ибо природа наша **жестка** и ей трудно без великого душевного **умягченья** преобразоваться и **принять форму лучшую**». Поэтому к несчастьям нужно относиться как к дарованной судьбой возможности преобразования, и важно не упустить свой шанс: «Теперь это возможно тебе: **душа твоя умягчена** и чрез это вся природа твоя в твоей власти; она теперь как **воск** и ждет того напечатления, которое ты дашь ей, совещаясь духом с самим творцом ее. Теперь тебе возможно то, что никогда не было бы возможно доселе и что никогда не будет возможно потом» (12, 400, 402).

Судя по материалам второго тома «Мертвых душ», подобного рода потрясение ожидало и Чичикова: «Чичиков остался <один>. Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящийся огню: когда усилит<ся> в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня до<верху> – белеет упорный металл и превращается также в жидкость; подается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу» (7, 115).

Однако для того, чтобы процесс формообразования мог бы достичь своей окончательной стадии, обязательно нужен тот, кто помог бы этому завершению – нужен Наставник. Без рано ушедшего наставника в Тентетникове – как сказано еще об одном ведущем герое второго тома – «не успел образовать<ся> и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек... что, **растопившись** подобно **разогретому металлу**, богатый запас великих ощущений не принял **последней закалки**, и что слишком для него рано умер необыкновенный наставник...». В этой связи не случайно, что первый том завершается событием, имеющим особое, можно сказать, провиденциальное для героя значение. Рядом с Чичиковым открыто появляется Автор – тот, кто, глядя на своего героя «глубоко-устремленным взором», способен уже сейчас сказать всю правду о нем, с тем, кто и дальше мог бы вести его, и – как сказано уже во втором томе по поводу сильнейшей для русского человека нужды в наставнике – был бы «в силах воздвигнуть шатаемые вечными колебаниями силы и лишенную упругости, немощную волю, кто бы крикнул душе пробуждающим криком это бодрящее слово: вперед...», «кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним **чародейным мановеньем** мог бы устремить нас на высокую жизнь» (7, 22 – 23).

Однако «устремить на высокую жизнь» возможно только тому, кто на такое чародейство способен – «светлому гостю», но не ложному, не обманному, а подлинному Преобразителю. Без этой фигуры писатель (и сам претендующий на эту роль¹⁶) все же не обходится ни при каких условиях.

У Гоголя, как можно видеть, «гостевые» персонажи разделяются на два типа. К первому относятся такие гости, которых можно было бы назвать гостями-провокаторами. Они проникают в чужое пространство и производят в нем переполох: при этом все, что казалось устойчивым и определенным обнаруживает свою фиктивную, двусмысленную природу. Отличительная особенность таких гостей – неопределенная расплывчатость их очертаний.

Другие гости, гости-преобразители, напротив, наделены такой степенью окончательности, при которой, как в Улиньке из второго тома «Мертвых душ», не может быть *ничего утаенного*: «Ничего не было в ней утаенного» (7, 24). Именно своей **безутайностью** красавица Улинька¹⁷ прежде всего отличается и от «двусмысленной» красавицы, встреченной Пискаревым на Невском проспекте, и от покорившей Андрия панночки. И это несмотря на то, что о польской красавице (вторично представшей перед Андрием) тоже говорится как о законченном создании: «Тогда было в ней что-то неконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти <...> Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство». Однако в этом случае все же есть нечто двусмысленное (что подтверждается и сюжетно) в том особенно подчеркнутом обстоятельстве, что между ее прежним образом и нынешним нет ни малейшего сходства: «...это была не она, не та, которую он знал прежде; ничего не было в ней похожего на ту, но вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде» (2, 101).

Итак, *гость*, наделенный абсолютной окончательностью, у Гоголя является антитезой *гостью*, наделенному неопределенной формой. И оба они, с разных сторон, оппозиционны тем персонажам, которые наделены раз и навсегда данной готовостью (как Башмачкин или Манилов, Коробочка, Собакевич). Но если различие между неопределенным (неоконченным) гостем и «готовым» (раз и навсегда) существом, как говорится, налицо, то о различии между *неоконченным* и *готовым* как достигшим высшей степени окончательности¹⁸, следует сказать особо.

Между ними такая же разница, как между скороспелыми заказными портретами Чарткова и проникнутым долготерпением созданием художника-творца. Подчиняясь требованиям заказчиков, «чтоб было хорошо и скоро», Чартков «увидел, что **оканчивать** решительно было невозможно, что все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти». Успевая «схватывать одно только целое», придавать лицу «одно общее выражение», он уже не мог «следить природу во всей ее **окончательности**», и как следствие – «кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы» (3, 109). Бойкости чартковской кисти противопоставлено «окончательное совершенство кисти» художника-создателя: «...картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» (3, 112). А.А. Фаустов пишет: «Его кисть, следуя божественному внушению, не столько повторяет, сколько

преображает очертания реальности, и внешний, зримый мир отражается в этом зеркале лишь постольку, поскольку иначе *небесные фигуры* не были бы доступны взору»¹⁹.

Картина художника-создателя подобна чудной *светлой гостье*. Ее внезапное появление оказывает на всех такое потрясающее воздействие, после которого уже нельзя оставаться прежним. Заметим, что производимый ею эффект всеобщего потрясения²⁰ представляется с помощью той же психомоторики, что и заключительная сцена в «Ревизоре» – оцепенения и немоты: «Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объаты все, вперившие глаза на картину – **ни шелеста, ни звука**» (3, 112). И это не случайно. У Гоголя «немая сцена» есть не что иное, как знаменование наступившего момента потрясения, того момента, когда все, что до сих пор пребывало в состоянии суевости (когда что-то не очень красивое и не очень достойное как-то прикрывается, затеняется) вдруг, будто под воздействием мощной вспышки, резко останавливается и замирает, и в этот момент остановки форма человеческая высвечивается вся от начала до конца и предстает такой, какова она есть на самом деле.

Немая сцена знаменует наступление перелома, после которого форма в своем окаменении достигает такой степени напряжения, после которого остаться прежней у нее нет никакой возможности. И произойти такое «онемение» может и в зрительном зале, и перед картиной великого художника, и перед чудным и светлым созданием – перед всем тем, что обладает подлинным окончательным совершенством, наивысшей степенью готовности. И при встрече с такой «окончателностью» невозможно обознаться потому, что для нее есть верный и неоспоримый критерий идентификации, – тотальность поражающего воздействия. Можно ли усомниться в красоте «римской» Аннунциаты, если она так же одна на всех, как одно на всех солнце: «Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц; и верующий и неверующий упали бы пред ней как пред внезапным появлением божества» (3, 248).

Подлинная «окончателность» затрагивает всех (как подлинный театр захватывает весь зрительный зал²¹), и это «всех» обладает такой силой убедительности, при которой уже не может быть никакой тени сомнения, всегдашней спутницы двусмысленного.

Примечания

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937 – 1952. Далее гоголевские тексты цит. по этому изданию с указанием в скобках тома и страниц.

² Таких, как «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель». Подробнее об этом см.: Фаустов А.А. Anthropologische Konzepte in der russischen Kultur und Literatur (18. – 19. Jh.). Halle (Saale), 2008. С. 169 и др.

-
- ³ Как известно, с точки зрения Ю.Н. Тынянова, пародия есть тот «механизм», который в истории литературы осуществляет эволюционную функцию и, соответственно, обеспечивает смену литературных систем.
- ⁴ Здесь и далее выделено мной. – С.С.
- ⁵ О Башмачкине как своего рода иностранце на петербургских улицах и шинели как «светлом госте» см.: Фаустов А.А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии // *Anthropologische Konzepte in der russischen Kultur und Literatur* (18. – 19. Jh.). Halle (Saale), 2008. С. 166 и др.
- ⁶ Ср. Кривонос В.Ш. Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н.В. Гоголя: Истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 30 – 35.
- ⁷ Ср. Фаустов А.А. Мечта и истина в «Невском проспекте» // *Филологические записки*. Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 28 – 29.
- ⁸ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.;Л., 1959. Т. 1. С. 368.
- ⁹ Ср. реплику городничего: «Вот когда зарезал, так зарезал! убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» (4, 93).
- ¹⁰ Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 162.
- ¹¹ Лотман Ю.М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 248.
- ¹² Там же.
- ¹³ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 501.
- ¹⁴ Сад Плюшкина – единственное место, которое демонстрирует превращение негативного в – хотя бы эстетически – положительное.
- ¹⁵ Размышляя в «Выбранных местах...» о существе русской поэзии, Гоголь видит ее современное состояние как национально неоформленное: «Еще только размягчена и приготовлена наша природа к тому, чтобы принять ей следуемую форму <...> Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя всё, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» (8, 404).
- ¹⁶ Об этом уже много сказано. См., хотя бы: Паперный В. «Преображение Гоголя» (К реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1997. Band. 39. .S. 155 – 173.
- ¹⁷ Высшая степень законченности – атрибут живого. Ср. описание ускользающего от устойчивых определений портрета Улиньки: «Необыкновенно трудно изобразить портрет ее. Это было что-то живое, как сама жизнь. <...> Было в ней что-то стремительное. Когда она говорила [было] как бы она сама вот улетит вослед за собственными ее словами». (7, 145 – 146). Первое впечатление Чичикова от нее: «Если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сзади лампою, она бы не поразила так, как эта сиявшая жизнью фигурка <...>» (7, 163).
- ¹⁸ Иногда в письмах, обращаясь к своим адресатам, Гоголь говорит им об их душах или как об изначально готовых или как о достигших самой высокой степени оконченности: «Душа твоя больше открыта, характер твой получил уже давно **оконченную форму** и остался навсегда тем же» (12, 381).
- ¹⁹ Фаустов А.А. Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 115 – 117 и др.
- ²⁰ Ср.: Такие аффекты «олицетворяют взрывной путь к мгновенному преобразению» (Франк С. Страсти, пафос и бафос у Гоголя // *Логос*. 1999. № 2. С. 80 – 88).
- ²¹ Ср. гоголевские размышления по поводу театра и той силы воздействия, которой он может обладать.

**Научное vs художественное
в историческом повествовании Ю.Н. Тынянова**

Ю.Н. Тынянову было абсолютно не свойственно «чопорное дифференцирование науки и искусства»¹, и, казалось бы, связь научного и художественного талантов Тынянова априорно не подлежит обсуждению. Но только на первый взгляд. Почему, например, М.Л. Гаспаров, отдавая им должное, делает неожиданный вывод: «...они не только помогали, а и мешали друг другу»²? Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос важен и в историко-литературном, и в лингвистическом ракурсах.

Собственно лингвистические представления о взаимообусловленности научного и художественного в стиле Ю.Н. Тынянова могут быть охарактеризованы его собственными словами «очевидно, но не изучено»³. При том, что обращение к этой проблеме имеет особую ценность: Тынянов – одновременно исследователь стиля и мастер, создавший художественные аналоги стилей Пушкина, Грибоедова, Кюхельбекера.

Для проникновения в научную и творческую лабораторию Тынянова необходимо овладеть его терминологическим аппаратом (и шире – терминологией ОПОЯЗа), что подчеркивал еще В. Каверин: «...без анализа его терминологического аппарата невозможна объективная оценка его деятельности»⁴. Он же говорил о том, что Тынянов любил парадоксы и не боялся их. Парадоксальны и по-настоящему актуальны его концепции стиля, динамики и статики, сюжета и фабулы, композиции и архитектоники текста, которые не «реализуются», а развиваются в его художественных произведениях.

Короткая жизнь Тынянова обусловила обозримость его дискурса, включающего научные труды, произведения разных родов и жанров литературы. В его центре справедливо оказываются романы, а одним из важнейших вопросов, ответ на который позволяет раскрыть взаимодействие научного и художественного, является специфика исторического повествования Тынянова.

Для ее анализа важен ракурс литературной кинематографичности как одной из доминант стиля Тынянова. Факт кинематографичности его дискурса можно считать установленным. Еще О.Э. Мандельштам видел в романе «Смерть Вазир-Мухтара» сценарий, а Н.Я. Берковскому принадлежит фраза: «Тынянов не пишет, а монтирует»⁵. Но почему подчеркнуто кинематографичны именно исторические тексты Тынянова?

Ответ на этот вопрос требует специального внимания к самим принципам тыняновского художественного историзма, к его пониманию исторического метода в литературоведении. Если же делать акцент на кинематографичности, то подчеркнем, что профессиональный интерес Тынянова к кино (он руководил сценарной деятельностью «Ленфильма», сам писал сценарии, читал лекции по вопросам киноискусства) был, как и у многих деятелей культуры его времени, не только вынужденным, но и научно обоснованным.

В концепции ОПОЯЗа кино рассматривалось как младшая по отношению к литературе линия эволюционного развития: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра (например, романа. – *И.М.*) он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление...»⁶. Такой литературной мелочью в двадцатые-тридцатые годы вполне мог считаться киносценарий.

«Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф – техника, – подчеркивал Тынянов, – сколько в том, что кино – искусство»⁷, которое «разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство»⁸. Техническую бедность современного ему кинематографа он рассматривал как необходимое конструктивное ограничение. По-видимому, чем-то подобным для него являлась гипотетичность художественного исторического повествования.

Кинематографичность стиля Тынянова мотивирована (помимо всего прочего) самой историчностью его художественных произведений. Профильность изображения⁹, напоминающая плоскостность экранных образов, является не недостатком, а новаторским принципом историко-художественного повествования Тынянова (в этой связи как резонанс воспринимается подзаголовок мемуаров Эйзенштейна «Профили»).

Непонимание этого может привести к критике, подобной той, которой неоднократно (Л.Я. Гинзбург, А.И. Солженицын и др.) подвергался роман Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». А. И. Солженицын отдает должное стилю Тынянова:

Авторская манера: струнная напряженность над каждой страницей, как если б он боялся оказаться ниже заданной формы. В этом нервность. (Как у Белого?)... Во фразах разнообразный синтаксис, порядок слов... Надо признать, Тынянов успешно ищет свежие формальные приемы. В развитии их есть у него череды кратчайших подглавочек, просто – фрагменты, хорошо уловил и прием кратких абзацев:

«Но.

Но нужна дружба с русским.

И.

И нужно действовать»¹⁰.

Несмотря на это, авторская манера отделена в сознании Солженицына-критика от новаторства исторического повествования Тынянова:

...случайный въезд Грибоедова в Тегеран на вороном коне... – не сработал в рельефе, хотя и подан в разрядке... А вот «пестрые тексты» Тынянова, нанизывание в одну подглавку подряд самых разнообразных фраз-абзацев, совсем о разных людях, событиях и даже в разных городах, только совпадая во времени, – кажутся мне неудачным винегретом. Порезе и поменьше – может быть сошло бы и здесь...¹¹

В заочный спор с этой оценкой могли бы вступить В. Каверин и В. Новиков: «В основе романа «Смерть Вазир-Мухтара» – короткая фраза, редко переходящая в придаточное предложение. Подчас одно слово заменяет сцену. Между сценами – а иногда и между фразами – паузы, и автор не щадит читателя, который должен перебросить между ними воображаемый мост... Кадр романа – частица последовательно раскрывающейся перед читателем картины»¹².

«Пестрота» текстов Тынянова имеет теоретическое обоснование в его работах о монтаже. Резкая смена ракурсов, скачки от строки к строке создают «ощущаемый ритм»¹³. «...Ход монтажа помогает в ы д е л е н и ю кульминационных пунктов»¹⁴:

Вазир-Мухтар существовал.

В городе Тебризе сидела Нина и ждала письма.

Матушка Настасья Федоровна перешла из будуара в гостиную и там говорила гостье, что Александр не в нее пошел: с глаз долой, из сердца вон, забывчив.

Фаддей Булгарин, склонясь над корректурой «Пчелы», правил... (*Смерть Вазир-Мухтара*).

С сочувствием цитируя Л.Я. Гинзбург: «Роман скорее истерический, чем исторический. Неумение видеть и понимать людей», – А.И. Солженицын подводит итог: «Большой удачей не назовешь, да»¹⁵, несмотря на то, что и «...Чаадаев (1/5), вероятно, соответствует жизни? Мы его мыслим совсем отвлеченно, а тут он – зримый, многогранный (и не без корысти)»¹⁶.

Чего же ждал от романа критик? – «Я стал читать эту книгу всего лишь потому, что ждал: тут узнаю много о Грибоедове... немало и узнал, правда (и, надо думать, большая часть фактически достоверна)»¹⁷. Но «...Тынянов не доработал характера. Духовно высокого Грибоедова-писателя мы так и не увидели, русская тема только *затронута* <...> И это – в книге о Грибоедове, столь чутком к русскому народному!»¹⁸.

Приведенное высказывание свидетельствует о том, что у Солженицына не только иные принципы исторического повествования, у него иное, статически-архаичное понимание героя. Между тем в центре тыняновского повествования – герой динамический: «...вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический»¹⁹.

Солженицын мотивирует свою критическую оценку следующим образом: «Виктор Шкловский объяснял как-то: Тынянов ушел в историческую беллетристику оттого, что „загородили пути науке“. Не знаю, настолько ли уж загородили... но ясно, что решение Тынянова было не органичным, не от прямой романической пружины. Его романы и вырастали из его исторических и теоретических исследований. Преимущество специалиста – многознание... Но тут есть и соблазн: выдавать и дальнейшие угадки, гипотезы – в одном... ряду с добротным фактическим материалом?... Автором движет проработанная схема... запоем – не прочтешь...»²⁰.

То, что квалифицируется Солженицыным как беллетристическое неумение, может и должно быть понято иначе: «Дело тут не в репертуаре фактов, а в постижении исторической роли героев... Тынянов писал не просто биографические романы, а средствами поэтического слова выяснял судьбы культуры...»²¹.

Сам же Тынянов полагал, что исторический материал «нужен художнику, потому что заставляет его работать вне выдуманных фабул, с их вечными “треугольниками”, и героями, и соблазнительями, а ставит точные фабульные условия, проверенные не художественным бюро, а историей»²².

Между тем, по его мнению, исторического «жанра ни в кинематографии, ни в каком другом месте вовсе нет»²³. В поисках исторического жанра он обращается к кинематографу, создающему эффект остранения истории, иллюзию современности давно прошедших событий. В этом Тынянов близок Набокову, задававшему вопрос: «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении неприкосновенной, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом... все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» (*В. Набоков. Пушкин, или Правда и правдоподобие*).

Тынянов предложил гипотезу близости кинопрозы к лирике, что вписывается в его общие представления о суггестивности, ритме, динамической композиции художественного текста: «Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусстваами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом»²⁴.

Последнее особенно важно, потому что в его исторической прозе дается изображение внутреннего «я» поэтов: Пушкина, Кюхельбекера, Грибоедова, Дельвига.

Тынянова особенно привлекала проблема «обогащения прозы новым смыслом за счет поэзии». В его концепции «крупнейшей семантической единицей прозаического романа является герой – объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов»²⁵. Среди тыняновских героев особая роль принадлежит Пушкину – сквозному герою его романов.

Нигде прямо не говоря о собственно пушкинской кинематографичности, Тынянов не мог не ощущать ее импульсы в своей научной и художественной интерпретации пушкинской темы. В стиле Тынянова, пишущего о Пушкине, присутствуют малые абзацы и *строфоиды*, не только его художественный, но и научный текст графически разбивается на *композитивы*²⁶:

Все это мало убедительно.

Имя Карамзиной все объясняет;

К*** не может быть Екатериной Николаевной Раевской. К*** это не выдумка Пушкина, а с трудом давшееся ему признание.

Утаенная по глубоким и веским причинам на всю жизнь – это не Мария Волконская, не Мария Голицына.

Это Екатерина Андреевна Карамзина.

Утаенная до сих пор любовь Пушкина – один из важнейших, фактов его биографии²⁷.

Краткую фразу Тынянова вслед за ним можно назвать *сценарной*. Примечательно, что это словосочетание сам Тынянов употреблял для характеристики стиля Пушкина: «Как зыбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистовой прозы... Нейтральная сценарная фраза вырастает в нейтральную позу рассказчика....»²⁸.

Открытие сценарности в стиле Пушкина в свою очередь открывает перед Тыняновым новаторские возможности художественного исторического повествования и стиля научного изложения. И в его научных статьях, и в прозе краткая сценарная фраза «необходима для создания объективной, нейтральной позы»²⁹ автора, позволяющей избежать вульгаризации научного и художественного проникновения во внутренний мир поэта. Так создавался новый стиль историко-литературного повествования, оказавшегося востребованным и в кинематографе.

Для С.М. Эйзенштейна, задумавшего фильм о Пушкине (его замысел после смерти Тынянова остался неосуществленным), художественным потенциалом обладала не научная убедительность гипотезы ученого, а ее сюжетообразующая *прелесть*: «Я не знаю, сколько здесь факта и сколько здесь вымысла. Но я знаю, сколько в этой гипотезе таится прелести для сюжета»³⁰. Это высказывание перекликается с суждением Ю.М. Лотмана: «...необходимо искать законы жанра... Биограф, когда не может свое внутреннее убеждение подтвердить документально, он меняет жанр, становится писателем и пишет не биографию, а биографический роман. Тынянов был вправе заставить своего Пушкина всю жизнь любить Карамзину. [Попытки Ю.Н. Тынянова превратить свою гипотезу в факт научной биографии Пушкина... способны лишь укрепить сомнения]...»³¹.

Почему, однако, Эйзенштейн пришел к теме потаенной любви поэта не через кинематографичный роман Тынянова «Пушкин», а через его научную статью «Безыменная любовь»? Тыняновская разработка пушкинской темы не менее парадоксальна. Фактически мы имеем дело с художественной интерпретацией историко-литературной гипотезы: научное исследование послужило Тынянову сценарной основой романа о Пушкине.

Сопоставим однотематичные фрагменты статьи «Безыменная любовь» (а) и романа «Пушкин» (б). Смена исследовательской установки на эстетическую выражается здесь не только в субъективном модальном сдвиге, но и в очевидном изменении композиционно-синтаксической аранжировки высказываний, их ритмико-интонационного рисунка:

(а) Первый, кто ясно говорит о том, что он скрывает и должен скрывать от всех какую-то безнадежную любовь, – сам Пушкин, задолго до цикла элегий и элегических отступлений в поэмах, намеченного биографами.

Это еще элегия лицейского периода, относящаяся к 1816 г.

Ввиду ее важности и полной до сих пор необъясненности, привожу ее.

Элегия

Счастлив, кто в страсти сам себе <...>

Поэтический реализм еще не наступил для Пушкина. Картина счастливой любви дает пересчет всех обычных для лицейской лирики общих поэтических черт пейзажа и жанра... Но любовь несчастливая, вызвавшая стихотворение, удивительна реалистическими, ясными, даже резкими, и притом не общими, а конкретными чертами, даваемыми в первой строфе:

Счастлив, кто в страсти сам себе

Без ужаса признаться смеет;

Кого в неведомой судьбе
Надежда робкая лелеет.

Не забудем и последнего стиха: о его слезах, слезах его любви³²;

(б) Счастлив, кто в страсти сам себе
Без ужаса сознаться смеет.

В страсти. И ему стало легче. Таков он был. Вовсе это не была лицейская любовь. Страсть. И он не смел признаться в ней. Самому себе. Кончились лицейские упражнения, страхи, тайна. Страсть овладела им. И был страх перед страстью (ч. 3, гл. 20).

Выскажем предположение о том, что сам факт реализации научного сценария в художественной прозе сделал более естественным для Эйзенштейна путь к замыслу фильма от статьи Тынянова, чем от его романа, хотя, разумеется, и он не мог не вызвать эстетического резонанса.

В строгом научном исследовании художественный и научный таланты Тынянова могли вступать в противоречие (точка зрения М.Л. Гаспарова и Ю.М. Лотмана), однако они, безусловно, помогали в развертывании художественного исторического повествования.

Примечания

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 166.

² Гаспаров М.Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова. Четвертые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалов для обсуждения. Рига, 1988. С. 5.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 83.

⁴ Каверин В.А. (Предисловие) // Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 9.

⁵ См.: Цивьян Ю., Тоддес Е. «Не кинограмма, а кинокультура». Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова // Искусство кино, 1986. № 7. С. 88.

⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 258.

⁷ Там же. С. 55.

⁸ Там же. С. 322.

⁹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 56.

¹⁰ Солженицын А.И. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 4. С. 195–196.

¹¹ Там же.

¹² Каверин В.А., Новиков В.И. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988. С. 203–204.

¹³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 74.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Солженицын А.И. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова. С. 199.

¹⁶ Там же. С. 197.

¹⁷ Там же. С. 191.

¹⁸ Там же. С. 198.

¹⁹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 34.

²⁰ Солженицын А.И. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова. С. 194–195.

-
- ²¹ Андроников И.Л. Возле Тынянова // Андроников И.Л. Собр. соч.: В 3 т. М., 1981. Т. 2. С. 17.
- ²² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 348.
- ²³ Там же. С. 348.
- ²⁴ Там же. С. 75.
- ²⁵ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 56.
- ²⁶ Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб, 2002. С. 20–29.
- ²⁷ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 219, 227.
- ²⁸ Там же. С. 162–163.
- ²⁹ Там же. С. 163.
- ³⁰ Эйзенштейн С.М. Три письма о цвете. Запретная любовь. Любовь поэта (неотправленное письмо) // Эйзенштейн С.М. Мемуары. М., 1997. Т. 2. Истинные пути изобретения. Профили. С. 211.
- ³¹ Лотман Ю.М. Биография – живое лицо // Новый мир. 1985. № 2. С.
- ³² Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. С. 211.

Роли и маски Николая I в «Малолетнем Витушишникове» Ю.Н.Тынянова

«...император всегда играет роль, причем играет с величайшим мастерством. <...> у него есть несколько масок, но нет лица. Вы ищите человека – и находите только Императора»
(Астольф. де Кюстин)¹.

В исследованиях, посвященных «Малолетнему Витушишникову» Ю.Н.Тынянова², справедливо отмечается, что в поэтике повести широко использованы приемы пародии, иронии и стилизации, а николаевская эпоха увидена автором через призму анекдота³.

Сам Тынянов пишет о том, что, в отличие от речевых пародий, пародийное обыгрывание сюжетов является менее очевидным и нуждается в комментировании: «Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности "Графа Нулина", не оставь сам Пушкин об этом свидетельства, а сколько таких необнаруженных пародий?»⁴

Это суждение непосредственно связано с задачей настоящей статьи: выяснить, какие традиционные сюжетные схемы, связанные с образом правителя и представленные жанром исторического анекдота, являются предметом пародии в МВ.

Уже в «Кюхле» Николай I наделяется склонностью к актерству⁵, а в «Смерти Вазир-Мухтара» стремление представить себя достойным преемником Петра Великого, «Отцом Отечества» и «отцом родным» служит прикрытием неуверенности и сомнений, владеющих императором. В МВ эта черта характера и поведения Николая получит сюжетное воплощение.

Очевидная соотнесенность МВ с «Восковой персоной» и «Подпоручиком Кижее» позволяет рассматривать их как трилогию о правителях⁶, которые, при всех отличиях друг от друга, являют собой персонификацию определенного типа государственного устройства, обладающего парадигмальными чертами⁷.

Одним из способов обнаружения, проявления этой парадигмальности можно считать постоянные сравнения, ассоциации Николая с Петром Великим и Павлом I, которые отсылают не только к реальным событийным прецедентам, подтвержденным документальными источниками, но и к текстам самого Тынянова, присутствующим, в виде явных или скрытых цитат, в повествовательной структуре МВ.

К числу отличительных черт того типа государства, который был создан Петром и получил завершение в правление Николая, можно отнести расхождение между законом и исполнением, несовпадение должного и реального, воображаемого и действительного⁸. Посетивший Россию в 1839 году Астольф де Кюстин заметил по этому поводу: «Однако для русских слова важнее реальности»⁹.

В структуре тыняновской повести это расхождение нашло выражение в наличии разных версий одного события, увиденного глазами разных персонажей, и в сопоставлении двух точек зрения на происходящее, одна из которых принадлежит Николаю, наделенному «избытком воображения», а другая - повествователю, знающему,

как все происходило «на самом деле», и тем выгодно отличающемся как от императора, так и от историков разных школ.

«Невязка» двух планов изображения, двух точек зрения – воображаемой и реальной – обнаруживает себя в пародийном обыгрывании речевой манеры Николая I, ролей, которые он играет, и тех сюжетных схем, которые фиксируют, закрепляют эти роли в общественном и литературном сознании.

«Избыток воображения» Николая наиболее очевидно проявляется в его представлении об окружающем, определяемом «законными установлениями», и в оценке собственной роли в истории, которая формируется под влиянием официальной мифологии, восходящей к петровскому времени.

В своих собственных глазах и в глазах ближайшего окружения Николай выступает достойным наследником великого «пращура», являя подданным тот образ высшей власти, божественной и героической одновременно, который получил воплощение в высоких жанрах оды, эпической поэмы и политической легенды. Это власть справедливая и милосердная, беспощадная к нарушителям закона и снисходительная к простительным человеческим недостаткам¹⁰.

В МВ император неоднократно уподобляется богу. Первый раз сцена увидена глазами самого Николая, думающего о себе в 3-ем лице: «Пройдя по Аполлоновой зале, он увидел на мгновение в зеркале себя, а сзади копию Феба и невольно остановился, - он почувствовал свое грустное величие: император, получив горький ответ на свои чувства, - проходит для приема воинов в Георгиевскую залу. И в Георгиевской зале сразу принял эту осанку: старее, чем всегда, много испытывший, император принимает парад старых воинов» (470)¹¹.

Второе сравнение императора с богом принадлежит повествователю, но это сравнение с богом карающим, которое призвано подчеркнуть силу и значительность монаршего гнева: «В чисто живописном отношении его лицо чем-то, своею быстрою игрою, напоминало в такие минуты молнию в “Гибели Помпеи” Брюллова и в “Медном змие” Бруни» (480).

Сближение с «медным змием» обнаружит себя еще раз, в тот момент, когда гнев Николая достигнет высшей точки: «Стража! – позвал *металлическим* голосом император» (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Е.Н.).

Героический облик власти представлен мотивами неустрашимости, жертвенного служения отечеству и непреклонной воли. Пародийный характер перечисленных мотивов в МВ делается вполне очевидным на фоне и с учетом тех сюжетных реализаций, которые соединялись с именем Петра I.

Два раза на протяжении повести Николай сравнивается с Петром напрямую.

Первое сравнение имеет отношение к одному из эпизодов русско-турецкой войны, когда Николай повторил, как ему казалось, жест Петра Великого, закрепленный политической легендой, позже названной «завещанием Петра I». Легенда утверждала в сознании современников и потомков образ императора, чья «удивительная любовь к отечеству» доходила до самопожертвования¹²: «Он почувствовал старое военное состояние, в котором был тогда – при Енибазаре – тогда, когда военный совет просил его об удалении с поля битв из-за опасности быть *окруженному подобно Петру Великому* на берегах Прута» (481).

Второе уподобление «великому пращуру» содержится в фельетоне Булгарина, который использует связанный с Петром сюжет «спасения на воде»¹³.

Кроме прямого сравнения Николая с первым российским императором, в МВ есть уподобление скрытое, когда поведенческий сценарий Петра, представленный рядом широко известных апофтегм, присваивается его преемниками.

Так, например, Петру приписывалась фраза, которая подчеркивала необходимость практического, ежедневного служения Отечеству: во время работы на верфи в Саардаме, будучи вопрошен, кто он таков, царь отвечал: «Солдат!»¹⁴

Уже во времена Александра I название себя «простым солдатом» воспринимается как поза и иронически обыгрывается в следующем анекдоте, вошедшем в «Старую записную книжку П.А.Вяземского: «В холодный зимний день, при резком ветре, Александр Павлович встречает г-жу Д***, гуляющую по Английской набережной. “Как это не боитесь вы холода?” - спрашивает он ее. “А вы, государь?” – “О, я – это дело другое: я солдат” – “Как! Помилуйте, ваше величество, как! Будто вы солдат?”»¹⁵.

В МВ пристрастие к солдатской жизни и стремление быть похожим на великого полководца (будь то Петр I, Суворов или Наполеон) находит выражение в постоянном, настойчивом повторении одних и тех же деталей, в частности, легендарной, отмечаемой многими мемуаристами, шинели: «... сразу же, завернувшись в *боевую шинель*, уснул» (467); «Он лежал на узкой *походной* кровати. Похода не было, но иногда к вечеру он уединялся в особую, в “походную” комнату, свой *боевой кабинет*, и там, завернувшись в *простую серую шинель*, - засыпал» (Там же); «Проведя ночь на *боевой постели*, он обычно вставал полный решимости. Всегда умывался холодной “солдатской” водой...» (Там же)¹⁶.

Роль первого слуги и отца отечества в мирной жизни представлена темой «неусыпных попечений» монарха о благе своих подданных, которая реализуется в ситуации встречи с ними во время многочисленных поездок по стране. В преданиях и анекдотах о Петре I эта ситуация часто соединяется с мотивом неузнанного императора, который испытывает своих подданных, выясняет истину, наказывает виновных и награждает достойных.

Стремление Николая подражать Петру находило воплощение в его пристрастии к одиноким прогулкам и внезапным посещениям, создававшим благоприятную почву для разных слухов и анекдотов, которые строились на мотиве неузнанного императора¹⁷.

В МВ этот мотив подвергается весьма существенному переосмыслению. Подлинной причиной предпринятой Николаем поездки является отнюдь не забота о подданных, а ссора с Нелидовой, неожиданно вышедшей из повиновения. Смелость фрейлины повергает императора в беспокойство и «более чем когда-либо» вызывает потребность в государственной деятельности, которая могла бы вернуть ему утраченное ощущение власти над людьми и обстоятельствами. Это желание провоцирует, в свою очередь, эффект домино и служит начальным звеном в цепи событий, имеющих катастрофический характер как для отдельных лиц, так и для государства в целом.

Из всех вариантов государственной деятельности Николай останавливается на одном – ревизии таможни. И это далеко не случайно. Стремление к эффекту личного присутствия во всем находит выражение в многократно обыгрываемом мотиве «ревизии» или проверки, целью которой является выявление злоупотребления и демонстрация «личного участия во всем»¹⁸.

Путь до таможни по Невскому проспекту совершается Николаем в приподнятом настроении и сопровождается внутренним монологом, фиксирующим внешние впечатления. Угол зрения задается следующей фразой: «Прекрасно зная *план* своей столицы, он, однако, выезжая, испытывал иногда чувство *удивления*, как улицы, в их *грубом природном начертании*, усеянные постороннею толпой и зрителями, *мало походили на его план*» (476).

Следствием пристрастия к плану и порядку является желание всех построить во «фрунт», любые отклонения от которого воспринимаются как непозволительная вольность и вызывают негативную реакцию императора¹⁹.

Фрунты, поклоны. Вольно, вольно, господа <...>

Превосходный мороз. *Мой климат* хорош. Движение на Невском проспекте далеко, далеко зашло. В Берлине Linden - шире? Нет, не шире. Фридрих - *решительный дурак*, жаль его. <...>

Вывески стали писать *слишком свободно*. Что это значит: «Le dernier cri de Paris. Modes» *Глуно!* Сказать!

Кажется, литератор... Соллогуб... На маскараде у Елены Павловны? Куда бы его деть? *На службу, на службу, господа!*

У Гостиного двора *неприличное оживление*, и даже забываются. Опомнились наконец. А этот так и не кланяется. Статский и мерзавец. Кто? *Поклоны, поклоны; вольно, господа. <...>*

Нужно быть строже с этими... с мальчиками. Что такое мальчишки? Мальчишки из лавок *не должны бегать*, но ходить шагом.

Поклоны, фрунт.

А эта... вон там... формы! *Вольно, вольно, малютка!*

Везжая на мост, убедился в глянце перил. И дешево и красиво. Говорил Клейнмихелю! <...> Решительно *Канкрин глуп*. Быть не может, чтоб финансы были худы. А вот и тумбы... Стоят. *Приказал, и тумбы стоят*. С тумбами лучше. Только бы всех этих господ *прибрать к рукам*. Вы мне ответите, господа! *Никому, никому доверять нельзя*. Как *Фридрих-дурак* доверился - и aufwiederschen. - Стоп.

Таможня (476-477)²⁰.

Кроме стремления Николая подчинить военной дисциплине любое проявление свободы, данный фрагмент обнаруживает его веру в силу приказа («приказал – и тумбы стоят») и убежденность в национальном и личном превосходстве над другими («мой климат хорош», «Фридрих – дурак», «Канкрин глуп»).

Последовавшие за посещением таможни события демонстрируют иллюзорность представлений о финансовом благополучии России («...быть не может, чтоб финансы были худы») и о личном превосходстве императора, чье слово-приказ немедленно воплощается в дело.

Обнаружившееся во время ревизии злоупотребление шефа жандармов Орлова, повергшее Николая в негодование, – поворотный момент в развитии сюжета. Стремление найти достойное применение своему гневу заставляет его изменить обычный маршрут и поехать через мост на Петербургскую сторону. Поначалу все складывалось удачно: в поле его зрения попали солдаты лейб-гвардии Егерского полка, которые «вошли, неизвестно как отлучившись, в кабак», и императору наконец представилась возможность не просто пресечь нарушение, а пресечь его лично.

Возникший в сознании Николая план действий являет собой пародийную стилизацию инструкции из «Городового Устава предупреждения и пресечения преступлений»:

Когда нарушение началось, но еще не совершилось или, по крайней мере, не достигло своей полноты, - дело командования пресечь или остановить его.

Но если оно уже началось, необходимо остановить нарушение в том положении, в каком оно застигнуто, чтобы далее оно не распространялось.

Здесь же, хотя дело шло о посещении кабака, которое только что началось и, во всяком случае, не достигло еще своей полноты, однако нельзя было довольствоваться такими мерами. Предстояло *восстановить порядок*, обличить виновных и обратить вещи в то положение, в котором они состояли до нарушения (482)²¹.

Если бы намеченный план был реализован, «...если бы он застиг солдат – это на многих навело бы страху, а затем даже могло стать легендой и, изложенное приличным слогом, впоследствии заняло бы свое место» (488).

Именно по такой схеме развивались события в анекдотах о Петре, которому удавалось «пресечь», наказать, наградить и восстановить порядок.

Многочисленные рассказы о Николае I эксплуатируют те же мотивы. Так, например, в одном из анекдотов, записанных М.Корфом, Николай, во время вечерней прогулки, видит будочника и извозчика, едущих к квартальному надзирателю «на расправу». Приняв императора за пристава, они обращаются к нему с просьбой их рассудить и рассказывают о причине спора. Николай выслушивает обоих, признает извозчика виновным и, «*выдав себя за принадлежащего тоже к полиции*», велит будочнику отвезти провинившегося к частному приставу для наказания»²².

В отличие от анекдота, где император сам выдает себя «за принадлежащего к полиции», в МВ и кабатчица, и солдаты принимают его за частного пристава без какой бы то ни было подсказки с его стороны²³.

Увидя шпиц каски, первый солдат *сразу же подумал о частном приставе*, и все дальнейшие действия в питейном заведении протекали именно в этом направлении и были продиктованы желанием спастись от частного пристава, никак не больше». <...> Поэтому без всяких помех, пока снаружи шли переговоры, солдаты, наклоня головы и таясь по правилам военных маневров, прошли, нимало не теряя времени и не производя шума, вдаль. Там они свернули в переулок, некоторое время *намеренно плутали*, а затем, находясь уже в другом районе, разьединившись, деловым стройным шагом отправились каждый по служебным надобностям. До конца жизни они сохранили воспоминание о том, как *ловко улизнули от частного пристава*» (487).

Что касается кабатчицы, то во время допроса выяснилась

...одна любопытная подробность, которую поручик Кошкуль 2-й не счел, однако, удобным помещать в протокол.

Неоднократно говоря о том, что у нее отшибло память, она каждый раз упоминала о каком-то «новом»: «Как новый наехал, так все затемнилось». И еще раз: «Еще до нового, я и сама говорю им (то есть солдатам) - запрещается...»

Наконец поручик Кошкуль 2-й нашелся вынужденным спросить бабу, о каком *новом* говорит она, и оказалось, что она говорит о *новом частном приставе*, только вчера приступившем к исполнению обязанностей в Петербургской части.

Заинтересовавшись этим обстоятельством и ничего не зная о посещении кабака частным приставом, Кошкуль 2-й вскоре выяснил, что вздорная баба все время *принимала государя императора за нового частного пристава Петербургской части* (486).

Казалось бы, разыгрывается знакомый сюжет. Но, согласно готовому сценарию, за неузнанием должно следовать узнавание, награда и/или наказание (в том случае, если встреченный и не узнавший императора подданный совершил предосудительный поступок). Тынянов нарушает привычную схему. Ни кабатчица, ни солдаты так и не поняли, что имели дело с императором, и в этом есть своя внутренняя логика, или художественная правда. Ошибка-неузнавание устанавливает внутреннее родство, сходство Николая именно с частным приставом, но никак не с императором. Родство – в стиле мышления. Сходство – в совпадении цели и масштаба действий, пресечении частных злоупотреблений в особо мелких размерах²⁴.

Второе отступление от схемы – неспособность императора довести намеченный план до конца. Если пресечь нарушение Николаю все же удастся, то наказать виновных императору решительно не под силу по той простой причине, что они «ловко улизнули». «Но устремясь на солдат, он не настиг их, и это его оскорбляло: «Я покажу им, - повторил он несколько раз» (488).

Отсутствие прямых нарушителей дисциплины приводит к тому, что наказанию подвергается косвенно виновный.

К вечеру император принял вполне определенное решение. «Я покажу им», - сказал он.

Он вызвал обер-полицеймейстера Кокошкина и на секретном докладе спросил о результатах поисков. Поиски оставались, как он и ожидал, безрезультатными. Тогда император <...> наложил на доклад резолюцию: «Отдать под суд откупщика, которому кабак принадлежит, с прекращением его откупа, а в случае замешанности – со взятием имущества в казну» (489).

Основная задача - восстановление порядка - оказалась и вовсе невыполнимой. События, последовавшие за решением Николая о наказании откупщика, привели не только к колебаниям на бирже, но и к общему «брожению умов», грозившему полным хаосом.

Таким образом, мотив неузнанного императора, традиционно соединявшийся с мотивами испытания, наказания и награды трансформируется, комически переосмысливается в МВ, и этот смысловой сдвиг осознается на фоне существующей парадигмы возможных сюжетных реализаций. Переосмысление происходит путем включения мотива в другую продуктивную модель, представленную анекдотами о хитрых поступках или плутовских проделках²⁵.

Воля императора реализуется в узких рамках, очерченных «легкой атмосферой дворца», за границей которого сопротивление среды (или «природы в ее грубом начертании») оказывается непреодолимым. Однако вера в то, что одно изъяснение государевой воли способно оказать магическое действие на окружающих, не покидает Николая на протяжении всей повести:

Император посмотрел пристально на Клейнмихеля. «Я прикажу быть инженерам честными, - сказал он» (474);

«Я требую, ты слышишь, требую, чтобы в государстве не было долгов», - сказал он, в упор глядя на министра (506);

«Я покажу им, - произнес он, - что в России еще есть самодержавие» (489)²⁶.

Но этим словам не суждено стать реальностью. Представление об абсолютной власти государя, вознесенного Провидением над всеми остальными, оказывается фикцией, существующей лишь в сознании императора и в фельетоне Булгарина, причастного к популяризации государственного мифа²⁷.

Из всех ролей, которые разыгрывает Николай на протяжении повести – рыцаря прекрасной дамы²⁸, отца семейства²⁹, бережливого хозяина³⁰, ревизора, частного пристава – ни одна не оказывается успешной; в каждой из них обнаруживается его внутренняя несостоятельность и пустота. По справедливому замечанию Астольфа де Кюстина, за маской не обнаруживается лица³¹. Но, пожалуй, менее всего удастся Николаю I роль самодержца, великого человека. Власть – в лице императора – оказывается бессильной в наведении порядка, а принцип неусыпного контроля («глаз да глаз»), находящий выражение в многочисленных «внезапных посещениях», неэффективным. Самое большее, на что способен самодержец, – это наказать «мелкого вора» и продемонстрировать готовность к самоотречению, введя, на короткое время, принцип жесткой экономии, ограниченный стенами дворца.

Под стать императору и его министры. Если образ Николая является пародийно сниженным двойником Петра Великого, то Клейнмихель, Вронченко и Панин пародируют его самого. Так, например, несостоятельность императора в «восстановлении порядка» – отзывается полной неспособностью Вронченко предотвратить угрозу финансового краха.

Министр Вронченко почувствовал одиночество. Он задал себе вопрос, как поступил бы на его месте великий Канкрин и даже приложил руку ко лбу козырьком, так как тот, страдая слабым зрением, всегда надвигал на лоб в служебные часы. зеленый козырек, предохраняющий от света.

Решительно не находя ответа, Вронченко сказал секретарю фразу, в которой выразил положение: «Вся совокупность такая...».

Ответа не было» (497).

Можно построить пропорцию: Вронченко по отношению к «великому Канкрину», как Николай I по отношению к Петру Великому.

Человеком, сумевшим восстановить порядок в масштабах столицы и предотвратить финансовый кризис, оказывается отнюдь не император, не Вронченко и не фрейлина Нелидова, которой Клейнмихель обещает славу Жанны д'Арк, а главный петербургский откупщик и коммерции советник Родоканаки. Благополучный исход явился итогом хорошо продуманной и удачно проведенной им комбинации, в которой Николаю – в который раз – была отведена роль обманутого простака.

Подведем итоги.

Воссозданная Тыняновым картина николаевского царствования являет собой трагедию, пародию на патерналистский миф, а образ Николая – пародию на героический, идеализированный образ Петра I. Время богов и героев прошло, не случайно в «Восковой персоне» Петр, размышляя о возможных преемниках, приходит к выводу: «И неизвестно, на кого тебя оставлять! <...> В пустоту приведут!»³²

Воплощением пустоты в Павловское царствование становится Куже – пустое место, чье призрачное существование удостоверяется приказом и формулярным списком, а в МВ – «розовый и бойкий» Витушишников, который, в отличие от Куже, имеет «фигуру», но не

имеет возраста, а его реальное существование заслоняется и вытесняется легендой, придуманной Булгариным.

Что же касается императора Николая, то, как уже отмечалось, у него есть маски, соответствующие той или иной роли, но нет лица, не случайно слова стража будки, завершающие повествование («Я его как вас видел. На нем был серый походный сюртук. И шинель надета была нараспашку. Император ... Как же... Делал посещения...») отсылают к фигуре императора-призрака из «Воздушного корабля» Лермонтова.

Травестией циклического сюжета, свойственного героическому эпосу, можно считать некумулятивный сюжет МВ. Быстро развивавшиеся события, совершив виток (вокруг пустого, в прямом и переносном смысле, места), возвращаются к исходному состоянию, подобно тому, как сам император, отклонившись от заданного маршрута, возвращается в привычное пространство дворца³³.

Варенька Нелидова вернулась к дисциплине. <...> Финансовые колебания кончались (514).

Свечи зажжены, бланманже *вновь* подавалось к столу. <...> Вронченко *снова* приступил к своим обязанностям. Таможня продолжала действовать (515).

Однако прочность обретенного спокойствия вызывает сомнения. Она столь же обманчива и ненадежна, как поставленные Клейнмихелем тумбы, ибо любой незначительный случай, проявление стихийного начала, связанного с миром человеческих желаний и страхов, может поколебать неустойчивое равновесие вещей³⁴.

Закон единства слова и дела, действующий в мифологическом пространстве высоких жанров, не работает в реальном пространстве российской истории. Николаю, верящему в незыблемость этого закона, не удастся стать героем легенды, в реальности он оказывается в положении глупца или простака из анекдота, которого то и дело обманывают более ловкие и хитрые герои³⁵.

Художественные произведения Тынянова, на что неоднократно указывали исследователи его творчества, могут служить своего рода иллюстрацией к его теоретическим положениям. МВ не представляет исключения: здесь представлены все виды пародии, о которых говорит Тынянов в статье «Достоевский и Гоголь». Пародийная фигура императора существует в сложно организованном пространстве фикционального (легендарного, анекдотического) и исторически достоверного, опирающегося на реальные, зафиксированные документальными источниками, факты, а действия и поступки Николая I являют собой комические варианты тех мотивов и сюжетов, которые репрезентировали официальную политическую мифологию на протяжении XVIII – XIX веков.

Примечания

¹ Кюстин А. де. Россия в 1839 году / пер. с фр. В.Мильчиной, И.Стаф: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 218.

² Далее в тексте сокращенно МВ.

³ «Трансформация документа, превращающая его в художественный текст, осуществляется Тыняновым через «дописывание» анекдота, почерпнутого из мемуаров, через включение легко узнаваемых литературных реминисценций» (Блюмбаум А.Б. Из творческой истории «Малолетного Витушишников»: документальный источник текста // Русская литература, 2009. № 3. С. 56). См. также: Безродный М. Сконапель истоар // Русская почта: Журнал о русской литературе и культуре. Белград. 2008. № 1. С. 12-23; Суни Т. «Малолетный

Витушишников» Ю.Тынянова: анализ повествования // Idäntutkimus. Special Issue. VI ICCEES World Congress. Хельсинки: Институт России и Восточной Европы, 2000. С.132–146.

Приношу глубокую благодарность И.Е. Лощилу, обратившему мое внимание на статью Т.Суни и предоставившему возможность ознакомиться с ней.

⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226.

⁵ «...и он начинал чувствовать себя как надоевший актер, который знает, что надоел» (Тынянов Ю.Н. Кюхля // Тынянов Ю.Н. Соч. В 3 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 240).

⁶ Ср.: «Как и предшествующие ему рассказы *Подпоручик Кижее* (1928) и *Восковая персона* (1932), МВ посвящен одной из императорских эпох российской истории. Стилистически эти тексты объединяет преобладание анекдотических, сатирических, гротескных и иронических черт. В этом отношении тыняновские рассказы о Петре I, Павле I и Николае I можно охарактеризовать как трилогию, причем нужно сразу отметить, что данные произведения отличаются друг от друга по своей поэтике» (Суни Т. Указ соч. С. 132).

⁷ Ср.: «Эта история неизменна, она всегда одинакова, будь то при Петре, при Павле, при первом из Николаев или в советские тыняновские десятилетия» (Гольдштейн А.Л. Расставание с Нарциссом: Опыт поминальной риторики. М., 1997. С. 229-230).

⁸ Ср.: «... Тынянов, как писатель-историк, дает универсалии, применимые не только к нашей эпохе, но и к России как таковой, к ее глубоко укорененному политическому и психологическому стилю. Я имею в виду, среди прочего, такие аспекты, как механика создания мифов, фикций и легенд, как положение рядового индивидуума в многоступенчатой машине власти, как дуализм действительной и “долженствующей быть” жизни (с приоритетом второй) и т.п.» (Щеглов Ю.К. Анкета к 100-летию со дня рождения Ю.Н.Тынянова // Седьмые тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига-Москва, 1995-1996. Вып. 9. С. 79).

⁹ Кюстин А. де. Указ. соч. С. 133.

¹⁰ «Но как он понимал, насколько ниже его все окружающие, то ничего, в сущности, не имел против того, чтобы они имели свои слабости» (Тынянов Ю.Н. Малолетный Витушишников // Тынянов Ю.Н. Сочинения: В 3 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 479). В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

¹¹ Сравнение Николая с олимпийскими богами – общий мотив мемуарной литературы того времени. Ср.: «...его великолепное чело, черты, в которых есть что-то от Аполлона и от Юпитера, его почти неподвижное, внушительное, повелительное лицо, облик, подобающий более статуе, чем человеку, все это оказывает неодолимое воздействие на всякого, кто приближается к его особе» (Кюстин А. де. Указ.соч. Т. 1. С. 260); «Никто лучше него не был создан для роли самодержца. Он обладал для того и наружностью, и необходимыми нравственными свойствами. Его внушительная и величественная красота, величавая осанка, строгая правильность олимпийского профиля, властный взгляд, все, кончая его улыбкой снисходящего Юпитера, - все дышало в нем земным божеством, всемогущим повелителем, все отражало его незыблемое убеждение в своем призвании» (Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров: Воспоминания и дневники / пер. с франц. Л.В.Гладковой. М., 2004. С. 44-45).

¹² Готовясь к смерти в бою и допуская возможность пленения, Петр отдает распоряжение не считать его государем, что приравнивается к смерти политической. Таким образом, он повторяет жест, ставший со времен античности общей нормой героического поведения.

¹³ Подробнее см.: Никанорова Е.К. Мотив спасения утопающих в «Малолетном Витушишникове» Ю.Тынянова: исторический подтекст и функция в сюжете // Текст. Комментарий. Интерпретация. Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2008. С. 195- 204.

¹⁴ Тьртоу Е. История о князе Якове Федоровиче Долгорукове. С прибавлением сведения о других знаменитых мужах славной фамилии князей Долгоруких. Ч. 1. М., 1807. С. 65.

Ср. о Николае I: «И он провел тридцать лет, так сказать, во всеоружии, считая себя солдатом, но и на всех русских глядя, как на солдат, и создавая солдатчину в гигантских масштабах» (Дюма А. Путевые впечатления в России. Соч. в 3 т. М., 1993. Т.2. С. 143).

Достойно примечания, что в «Восковой персоне» Петр называет себя «солдатским сыном»: «Миновал ему срок, продали его, умирает солдатский сын, Петр Михайлов!» (Тынянов Ю.Н. Восковая персона // Тынянов Ю.Н. Т. 1. С. 372).

¹⁵ Вяземский П.А. Старая записная книжка / сост., статья и комментарий Л.Я.Гинзбург. М., 2000. С. 130.

¹⁶ Ср.: «Традицией или скорее манией царской семьи была простота военной одежды; ее придерживались и Павел, и Александр, а Николай возвел в культ эту традицию: вес знали, что шинель у него в заплатах» (Дюма А. Указ. соч. Т.2. С. 146); «Он любил спартанскую жизнь, спал на походной постели с тюфяком из соломы <...> Его любимой одеждой был военный мундир без эполет. Когда по вечерам он приходил к Мама, он кутался в старую военную шинель, которая была на нем еще в Варшаве и которой он до конца своих дней покрывал ноги» (Сон юности. Воспоминания великой княгини Ольги Николаевны. 1825-1846 // Николай I: Муж. Отец. Император. М., 2000. С. 203).

¹⁷ Подробнее см.: Никанорова Е.К. Мотив неузнанного императора в его сюжетных и текстовых модификациях (на материале исторических анекдотов XVIII – первой половины XIX веков) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 36-46.

¹⁸ Ср.: «Государь вел образ жизни самый трудолюбивый. В 8 часов утра он принимал министров военного или иностранных дел, что продолжалось полтора часа. С половины десятого он занимался бумагами, а в 12-ть принимал военного губернатора с комендантом, бывал потом на разводе, а после посещал какое-нибудь заведение, не предупреждая никого, что в оное будет, отчего во всех сих заведениях, где ежедневно ожидали Государя, царствует отличнейший порядок» (*А.И.Михайловский-Данилевский. Записки // Русская старина. 1893. № 7. С. 178*); «Николай исполнял свой сценарий, стремясь подчеркнуть свою близость, свое внутреннее слияние с народом. Он был и “всевидящим” монархом, вникающим во все предметы, государственные или частные, и вездесущим монархом, чья личность, казалось, пропитывает собою всю империю. <...> Литература о поездках Николая по империи, его прогулках по Петербургу сотворила образ монарха, который не только наблюдает свыше за своим народом, но и появляется среди него. Он создал впечатление своего личного участия во всем...» (*Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2004. С. 394*).

¹⁹ Ср.: «Его эстетика пропитана милитаризмом как ее лучшим воплощением. Его политика и эстетика удивительно гармонизируют между собой: все по струнке. Он любил единообразие, прямолинейность, строгую симметрию, правильность построения» (*Пресняков А.Е. Николай I. Апогей самодержавия // Пресняков А.Е. Российские самодержцы. М., 1990. С. 315*).

²⁰ Примечательно, что и ритмико-интонационный строй данного отрывка воспроизводит отрывистый стиль военных команд.

²¹ Ср.: «Полиция имеет надзор, дабы никто в противность должного послушания законным властям ничего не предпринимал. Она пресекает в самом начале всякую новизну, законам противную» (Устав о предупреждении и пресечении преступлений // Свод законов Российской империи. СПб., 1842. Ч. II, глава пятая. О непослушании, своеволии и сопротивлении властям законным. С. 28, п. 166).

«Инструкция корпусу жандармов возлагала на них обязанность выяснять и пресекать злоупотребления, защищать обывателей от притеснений и вымогательств чиновничества, отыскивать и представлять к наградам “скромных вернослужазших” <...> Развертывалась широкая картина - централизованного в общегосударственном масштабе полицейского надзора, переходящего в активную опеку, активного в собирании сведений и во властном отклике даже на мелкие житейские происшествия и поступки» (*Пресняков А.Е. Указ. соч. С. 291*).

²² *Корф М.А. Записки. М., 2003. С. 108.* Мотив императора, выступающего в роли полицейского, возникает и в «Записках сенатора» К.И. Фишера, характер деформации которых в структуре тыняновской повести стал предметом анализа в статье А.Б. Блюмбаума (См.: *Блюмбаум А.Б. Указ. соч. С. 51-52*).

²³ В отличие от традиционного варианта, где император берет на себя инициативу и тем самым вводит собеседника в заблуждение, предоставляя ему возможность обнаружить свое подлинное лицо, в МВ Николай перестает владеть ситуацией и оказывается в роли обманутого плутами простака.

²⁴ Ср. об Орлове: «Он знал, что шеф жандармов берет большие взятки и даже переписал на себя чьи-то золотые прииски, но мирился с этим ввиду больших, чисто политических размеров взимаемого» (479-480).

²⁵ Заметим попутно, что другой персонаж, малолетний Витушишников, сближается – в типологическом плане – с героем историй о «незаслуженном успехе» или «счастье по случаю», которое является следствием удачного стечения обстоятельств, но не личных достоинств.

²⁶ В этих предложениях воспроизводится характерная для речевой манеры Николая тенденция строить высказывание в модальности долженствования. Для сравнения приведем отрывок из речи, произнесенной императором по случаю учреждения нового Инспекторского департамента гражданского ведомства:

«”Я хочу возвысить гражданскую службу, как возвысил военную. Я хочу знать всех моих чиновников, как я знаю всех офицеров моей армии. У нас чиновников более, чем требуется для успеха службы; я хочу, чтобы штат чиновников отвечал действительной потребности, как, например, в моей канцелярии. У нас есть много честных тружеников, кои несут всю тягость службы, не пользуясь ее преимуществами; между тем есть такие, кои, пользуясь службою других, получают все преимущества по службе. Я не хочу, чтоб было так!” Все поклонились, а Великий присовокупил: “Постараемся исполнить волю Вашего Величества”. Государь, взглянув на него, произнес задумчивым тоном: “Что тут моя воля? Тут надо думать о благе общем!”» (Рассказы из недавней старины. Сообщено И. С. Листовским // Русский архив, 1878. книга III. № 12. С. 508).

Что касается фразы «Я покажу им, что в России еще есть самодержавие», то она действительно была произнесена Николаем, хотя и по другому поводу, свидетельством чего являются оставленные Фишером «Записки сенатора» (См.: *Блюмбаум А.Б. Указ. соч. С. 55*).

²⁷ «Николай показал, какими возможностями обладает обыкновенный человек, вознесенный вверх чувством долга. Он был уверен, что одной силой воли сможет заставить все работать, обуздать злоупотребления, сделать империю цветущей, создать о себе впечатление “одного из самых одаренных людей эпохи”, как это сформулировал маркиз Лондондерри» (*Уортман Р.С. Указ. соч. С. 390*).

²⁸ «При этом, по своему рыцарскому пониманию мужских обязанностей, он и не мог изменить обещанию, данному женщине в такую минуту» (515).

²⁹ «Он сидел в кругу семейства. Ощущение семейного счастья заменяло ему все остальные. В такие дни он требовал, чтобы к чайному столу подавался настоящий самовар и чтобы сама императрица разливала чай» (500).

³⁰ «Был вызван министр двора. Император спросил у него ведомости о расходах. Посмотрев, остался недоволен и вздохнул. “Я не могу тратить столько денег. Возьмите от меня эту маппу”. Он потребовал уменьшения количества свечей в люстрах.<...> Запросив ежедневные обеденные меню, собственноручно вычеркнул бланманже» (506).

³¹ Кюстин А. де. Указ. соч. С. 218.

³² Тынянов Ю.Н. Восковая персона. С. 372.

³³ «Только пройдя несколько зал, миновав ряд мраморных колонн, лабрадоровые столы, фарфоровые вазы с живописью, порфиновые изделия, император снова вошел в легкую атмосферу дворца и вернулся к исходному пункту» (488).

³⁴ «Императорская власть создала себе при нем яркую иллюзию всемогущества, но ценой разрыва с живыми силами страны и подавления ее насущных, неотложных потребностей» (Пресняков А.Е. Указ. соч. С. 318).

³⁵ Истории, составляющие отдельные звенья некумулятивного сюжета МВ, в жанровом отношении представляют собой «промежуточную форму» между анекдотом историческим (коротким неофициальным или полуофициальным рассказом о жизни исторического лица) и анекдотом фольклорным, или бытовым.

Алексей Крученых: «Пересказы из Гоголя»

Николай Иванович Харджиев вспоминал рассказ Крученых о том, как они с Маяковским году в 1912–1913 наизусть «шпарили» предвосхищающие поэтику и эстетику футуристов куски из Гоголя:

Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз¹.

А в 1919 году в книжке «Лакированное трико» Крученых, как большой любитель «соревнований с классиками», пишет:

Ох и хо!

Слова мои – в охапку – многи –
там перевязано пять друзей и купец!
так не творил еще ни государь, ни Гоголь
среди акаций пушАтых на желѣзной дорогѣ.
Не одинок я и не лжец, –
Крючекъ крученыхъ молодець!...²

Получается, что он «переплюнул» самого Гоголя, сопоставленного с неким *государем* (возможно, что за этим словом, благодаря соседству с глагольной формой *творил*, скрыто другое, более значительное – *Творец, Господь*)³.

Алексей Крученых, в характерных для него духе и стиле, соревнуется только с великими.

Он их может и оплевывать. Но это, можно сказать, весьма уважительные плевки! С полным осознанием того, с кем он вообще имеет дело.

Крученых – радикальный авангардист – искал новую тональность в разговоре с классиками; и мы должны искать некую новую тональность общения с ним.

Жизнь *Буки русской литературы* оказалась долгой, и в этой жизни были разные повороты.

Еще в 1913 году Крученых выпустил брошюру «Чорт и рѣчетворцы» – памфлет, толчком к созданию которого послужила книга Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). Пафос раннефутуристического *Schturm-und-Drang*'а был направлен в первую очередь против символистских спекуляций классическим наследием, особенно в его «танатологических» и инфернально-демонических проявлениях:

«чур чур чурашки буки букашки вѣди таракашки» шептал Салогуб и потом гнусаво запѣл о смерти золотой дракон развернулся и спустился с неба чтобы одѣть ему на голову горшок бывший в употребленіи.

«Торжественность момента» нарушил пискливый голос Мережковского увѣшанного куклами старинными гравюрами и картинами:

«дьявола продаю! за копейку чертик Гоголя, за ½ копейки сверхчеловѣк Лермонтова! Мистическій сферическій...»

Кузьмин Бальмонт и Брюсов слѣдуя обычаю мух дѣловито оставляли жирные слѣды на всѣх старинных изображеніях героев древности...⁴

А. Е. Парнис отмечает, что в «проскрипционных списках» футуристов среди имен ниспровергаемых классиков практически не встречается имя Гоголя. «Гоголь странным образом как бы выпал из общей футуристической программы развенчания кумиров-классиков»⁵.

Несколько страниц в брошюре отдано прозаическому пересказу сочинений Гоголя. Крученых не передает их сюжет (лишь намеченный, но всякий раз, впрочем, узнаваемый), но воссоздает и в сжатом виде «портретирует» *интонационный посыл* гоголевской прозы, как бы заново – на новых основаниях и на новом, «своем» языке – переписывая⁶ написанное классиком:

Пан-отец пришедшій изъ-за моря из турецкой земли недобро взглядывает, вынимает из-за пазухи черную воду и тянет ее.

и вызываетъ душу своей дочери казачки Катерины и говорит ей сотканной из инфернальныхъ загробныхъ лучей: полюби меня

Сатана сатана!.. шепчет пан Данило.

недоброе творится въ Украинѣ.

чертъ на нѣмецкихъ ножкахъ укралъ мѣсяць и стало въ ночь подъ Рождество темно и вѣтрено и холодно.

и человѣкъ въ восточномъ халатѣ покупаетъ душу художника,

и среди бѣла дня в упоительной Украинѣ француз-свинья утаскиваетъ прошеніе Ивана Ивановича,

и Хлестаков эта столичная штучка на нѣмецких ножках во фракѣ вретъ про свое министерство и этим пускает туман глазам простых обитателей ждущихъ своей гибели...

вездѣ оборотни слухи вертятся черт и влѣзет то в свинью то в пирог то в мелкаго чиновника лгуна и сплетника.

Маленькій гаденькій черный, Кажется взял бы и пальцем раздавил⁷. Не черт а блоха и никак ее не словишь

и хочет Гоголь ударит по струнам людских душ с «неведомою силой». <...>

Милая благоуханная упоительная Украина во власти блохи саранчи, невѣрных срацин. И гибнут славные вѣрные сыны Украины: и полковник Тарас и его сын рыцарь Остап Погибло славное казачество! <...>

«Смотри – указал ему схимник – буквы твоих книг наполнились кровью»

и убѣждал от людей колдун. ни пост ни покаянія не помогли ему...

Колдун сам превратился в блоху и скрылся от нас в необычайном прыжкѣ

.

Но не все же торжествовать блохѣ не все шумѣть саранчѣ: она в с е съѣла что было на землѣ и оставив ее голой пустынной и безлюдной должна умереть и сама.

вот когда настанет ея гибель!⁸

Привыкший идти в авангарде, заводивший публику разными выходками, «дичайший» постоянно что-то придумывал, даже в такие периоды, когда авангард шел на убыль и когда его совсем отлучили от печатного станка. Так, в самом конце 1920-х годов он выпускает книгу «Говорящее кино»⁹, состоящую из поэтических пересказов (*стихопересказов*) ряда фильмов, либретто «по мотивам...», описаний некоторых кадров из фильмов. Пересказ, всевозможные парафразы, «по мотивам...», «на темы...» и т. п., конечно, дело не новое. Но с кино до Крученых никто этого не делал. Крученых сделал, и это получилось выразительно. «Кто следующий?!» – восклицал Крученых.

В 1942–1943 годах он пишет два цикла: «Слово о подвигах Гоголя» и «Арабески из Гоголя», где самый принцип *пересказывания-переложения* переходит в новое, уже в собственном смысле поэтическое качество. На этот раз пересказы были не из кино, а «следующим» снова оказался сам Гоголь.

Поэт уже более десятилетия работает исключительно в стол. Но только в смысле непубликуемости, потому что ценители и поклонники у него есть, причем весьма серьезные: Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев, Н.И. Харджиев. Машинопись двух циклов, в конце концов, оказывается у Н.И. Харджиева, от которого уже в 1980-е годы её получает и, вероятно, копирует авангардный поэт, историк и исследователь авангарда Сергей Сигей. «Слово о подвигах Гоголя» он печатает в своем самиздатском журнале «Транспонанс» (1985. № 25) тиражом 5 экз. (журнал он делал вместе со своей женой – авангардной

поэтессой Ры Никоновой-Таршис в городе Ейске Краснодарского края, где они тогда жили). «Арабески из Гоголя», впервые напечатанные в предшествовавшем выпуске «Транспонанса» (1985. № 24), он же издал уже типографским способом в том же Ейске в 1992 году тиражом 500 экз.¹⁰ (рецензии на это издание почти мгновенно появились в газетах Москвы и Петербурга; одним из рецензентов был автор этих строк¹¹). Наконец, оба цикла со своим послесловием Сигей выпускает в 2001 году в коллекционной серии, издаваемой в честь итальянского исследователя русского авангарда Марцио Марцадури в Мадриде («Ediciones del Hebreo Errante»).

Таким образом, свершается эпопея издания текстов¹². При желании с ними можно познакомиться в ряде библиотек разных стран. Далее все тексты Крученых цитируются по мадридскому изданию¹³; в скобках указываются номера страниц.

Саму эту эпопею надо признать своего рода подвигом Сигея, о чем я писал сразу по выходе ейской книжки. Иное дело – послесловие к мадридской книжке, вызывающее названное «Страшная месть Алексея Крученых».

Объект «страшной мести», по Сигею – советская литература, которая клялась в верности классике и не допустила в себя «дичайшего» Крученых. Способ отмщения, по Сигею – развенчание классика, а именно Гоголя. Аргументы Сигея: отсутствие «поэтичности», ритмически «стертый» стих, истолкование гоголевских текстов как «невероятно скучных».

Не отрицая права на такое осмысление, все-таки нахожу его несколько одномерным и прямолинейным.

Пристальное чтение крученыховской *Гоголиады* дает разброс впечатлений, отнюдь не столь однозначных (как, впрочем, и чтение самого Гоголя).

Но прежде – о стихе. Крученых здесь продолжает развивать свободный стих, пружинисто-напряженный и патетически приподнятый, вполне соотносимый со стилистикой гоголевской поэтической прозы. Иногда и рифмует в стилистике райка и скоморошины.

Далекая от стандартности лексика, сдобренная малороссийскими словечками, сообщает этому стиху подчеркнутую гротесковую выразительность. В некоторых местах улавливаешь прямо-таки речитатив легендарных бандуристов. Уж не слышал ли их сам Крученых в своем деревенском херсонском детстве? А само название и – «Слово о подвигах Гоголя» – не восходит ли оно к древнерусскому ладу жанра *слова*?

Вот самый зачин первой главки:

Чутконосый колдун Гоголь

зельем слов
споил своих прихожан
до последнего вздоха.
С вершины Орлиной горы
унюхал, как на ладони,
попынны поля, сонные плавни Украины
под ними – огонь и серу.
И, среди Сорочинской ярмарки,
в объятьях столбняка полдня, –
тютюн, макагон и деготь (7).

Действительно, вырисовывается гигант, охватывающий своим прозрением всю землю, за-горизонтно и до самых недр.

И далее Гоголь у Крученых вызывает как будто из тех недр и глубин образы людей и нелюдей. В конце первой главки Крученых перечисляет гоголевских героев, которые

не скинув огненных жупанов и свиток,
заговорили на русской мове,
диканьского чорта докатили до Лондона,
сказки дьячка – до Чикаго,
и, лихо закрутив усы,
потрясли землю громом сабель и гопака (9).

Вторая главка «Слова...» посвящена Тарасу Бульбе:

Слава – дыбом по всему свету! –
полковнику Тарасу Бульбе,
бывшемуся за родину и веру,
острому взору
до последней минуты.
Оглушенный вражьем молотом,
бросив вызов врагам,
сгорел над кручей
у Днестра-реки.

Нерукотворною скалою
слава его сыну – рыцарю Остапу,
куренному атаману Бульбенке,
в плену умученному пыткой.

Предсмертное на колесе:
– Отец мой, слышишь ли ты меня? –
И тут, будто с неба, в ответ:
– Слышу! –
Грохнуло сердце
у скопища недругов...
Черная память, прорва-могила,
женолюбцу, замороженному предателю,
чорнобривому Андрию.
Так пел перед казаками и казачками,
ставшими в круг,
старец-бандурист
на хуторе близь города Глухова (10–11).

Почти пересказ из школьного учебника, только гораздо патетичней, энергичней, вдохновенней.

Третья главка начинается восклицанием:

О, Гоголь, Гоголь!
Закипело кровью полдня сердце,
слепец-бандурист прогремел про убийство
предателем-побратимом невинного младенца.
Где найдет утешение,
лишенный могучего рода,
Иван-отец?
В отмщении, в крови отмщения,
в страшной мести!
– Под Киевом встали Карпаты,
Загорбился Крым, болотный Сиваш,
оскалом хохота конь
на всем скаку, –
схватить горбуна и сбросить
в безвыходную бездну,
в лязгающие ртища
его родни – в глубине преисподней
грызут мертвяки мертвяка,
и лишь, вросший в землю,
не дотянется великанище-мертвец
Иуда-Петро.
Грохотом горы и руды,
трещат сухожилия...

Потом для миргорян
блеснет новое рождество
и весеннее воскресение (12–13).

В этом цикле (который можно назвать и поэмой, но точнее всего будет все-таки авторское определение «Слово...») Крученых неукоснительно следует гоголевским сюжетам, создавая своеобразные сценарии известных рассказов и повестей. Для читавших Гоголя не составит труда опознать соответствующих героев и ситуации.

Заканчивается «Слово...» десятой главкой, которая озаглавлена «Вознесение Гоголя»:

Чайка перед бурей,
кигитка – киги!
Со старой бандурой
запорожец – хихи!

Охват глазом –
чертям вызов –
вишневые хуторы!
Без передыху
гремит фантазия
превыше Вия,
развей сумасшедшего
экзекутора-короля.
Гуртом мертвецы, Басаврюк с топором,
чорт-скорпион, клыкастые ведьмы, –
сгиньте навеки,
на елку рога!..
В дивной комедии
всех перечортил
подвел под аминь,
тихий писака
лыцарь пера (27–28).

Итак, «Слово о подвигах Гоголя» – это яркая роспись стихом по гоголевским узорам. Гоголь *чутконосый лыцарем пера* возносится над собственными созданиями.

Несколько в другом плане представлены классик и его наследие в «Арабесках из Гоголя»:

1.

Кобыла Аграфена Ивановна,
крепкая и дикая, как перуанская красавица,
подошла к штабу генерала Пых-Пуф,
грянула копытами в деревянное крыльцо.
– «Статистая лошадка!» –
Пифагор Пифагорович Чертокуцкий
Обеспамятел в доску,
посадил всех
в несбыточную коляску

2.

Голодный бурсак
Тиберий Цезарь Горобец
и самозванка дева-царь Аксарап
в бурьянных епанчах
среди баштанных огрызков,
на лысом месте,
кинувши головы,
пляшут дикий чехардак.

3.

В бухарском халате –
изумруды и тюльпаны –
сын скромного парикмахера
щеголь малахитовый
Рахим Керап
перевернул шахские оглобли
и начертал бритвою на песке
для всех собратьев
шесть заповедей пищеварения
и хватания за нос
джентельменов с проспекта.

4.

Среди палат Флоренции
молодой чумак носач,
в синем фраке,

засохлыми глазами,
рыбьим студнем
застыл на камне.
– О, тоска, тоска!
Последность дней моих
У мачехи-чужбины,
О, тройка Русь!
Поглоти меня
в просторы полей!..

5.

На римском стадионе
из стада заезжих чудищ
в бандитских пледах до-полу,
цилиндрах-трубах
и дождевых зонтиках, –
непринужденно выпрастывался
один лишь
человек, –
с гибкой тростью
стройный улыбарь – любовник
Гоголь – синьорчо – кавалер.

6.

В распухленький день,
когда этого меньше всего ждешь,
витринной красоты
у майора Ковалева
бритвою
начисто
смылен
нос...
Кувырнулся Невский проспект...
– Хоть бы пуговицу! –
взмолил жадюга в испуге,
но даже дырочек –
в утешенье – нет, –
глянец,
кредитный паркет!
Куда деваться?

Вправо, влево,
в собор, в участок,
в газету объявления –
кругом шестнадцать!
В мыле письма,
в пене слезы –
все понапрасну!
И вдруг,
когда на это меньше всего жмешь,
подошел к зеркалу –
а оттуда
тебе улыбается
исступленной чистоты
на настоящем месте
майской редиской
собственный нос
.....
Преужасный случай –
падать ночью с кручи.

7.

Жил монахом забиякой,
пил горилку.
Зависть, дразги,
вопли мачех,
вурдалаков –
под валеков.
Скука, сплетни
нашпигованы на пику.
Все мозоли и чеснок
ЧЕРТА В СТУПЕ
жарким смехом
истолок.
Ради шума
ради блеску
из шишигиных когтей –
он поджарил арабески
на немислимом пруте –
сверху пряность
из гранита и гвоздей...
Негасимый уголек

раздувает Гоголек.
Обкормил всех до отвалу –
и дьяков и поварих,
и казаков и русалок –
вот такую-то приправу
изобрел носач-шутник...
Был он кормчий и пророк,
звонкой веры ковалек.

8. КАМЕРА ЧУДЕС

«Гоголь не видел и не знал России»

Проф. С. Венгеров

Не выезжая из комнаты,
сидя на кушетке,
неукротимую опарюю
вертким проскоком
обогнал всех путешественников,
вскрыл России преисподнюю.

Костью покойника,
хлестохвостиком,
бумерангом букв,
с высоким спокойствием
взял на испуг (31–38).

Здесь мы видим иной подход. Более сильное преобразование гоголевских образов, вплоть до введения анаграмм: *Аксапан – Параска, Рахим Керан – парикмахер*. Перевод в некоторую условную заумность для придания тексту большей экспрессивности. Последней главке предшествует эпиграф из сочинений известного историка литературы профессора Семена Афанасьевича Венгерова (1855 – 1920), наставника Ю.Н. Тынянова по знаменитому Пушкинскому семинарию. Так что здесь возникает и полемика с критиками Гоголя.

В отличие от позиции Венгерова (и еще более непримиримой позиции Василия Розанова), Крученых приемлет метод Гоголя – «вскрывателя преисподней». Гоголь у него выступает этаким футуристом, показывающим отжившее в неприглядном виде, бросающим «чертям вызов», но и утверждающим пафос позитивного начала, как в случае с Тарасом Бульбой.

Отчасти Крученых здесь смыкается с довольно распространенной точкой зрения на Гоголя как критика общества дореволюционного времени. Так, например, *Гоголек* у него раздувает *уголек* – почти искру, из которой возгорится пламя! И *ковалек* (то есть кузнец) – почти «кузнец грядущего счастья». Отличие, и очень сильное (стилистическое, в том числе) – слишком вольное обращение с классиком. В официальной системе того времени сам Гоголь – фигура почти неприкасаемая (за исключением «ошибок», которые заклеил еще Белинский в своем известном «Письме»). Разумеется, в официальной системе не допускались такие фамильярные обращения с классиками: *Гоголек*, *ковалек*, *чутконосый* и т. п.

Неизвестно, пытался ли Крученых предлагать эти тексты в печать. Сомнительно, что предлагал. Уж слишком вольно они написаны, пусть и с близкой точки зрения, но чересчур индивидуализированно для того времени. Более того, по свидетельству С. Сигей, мы имеем дело фактически с незаконченным вариантом «Арабесок». В частности, С. Сигей пишет: «...например № 4 в машинописи перечеркнут с пометой на полях “не вышло” (но никакой замены текста Крученых не произвел); два стихотворения пронумерованы номером пятым...» (44).

Насчет нумерации, думаю, что это простая описка, поэтому, в отличие от публикатора, я здесь после номера 5 ставлю номер 6 (хотя остается некоторая возможность того, что автор колебался: какой фрагмент должен идти первым, а какой следом).

Гоголиада Крученых показывает, что *Бука русской литературы* был книжным человеком до мозга костей – поистине *Человеком Книги*. Он был заморожен словом, буквами, звуками, и, как будто по обязанности, данной свыше, должен был беспрерывно вращать эти знаки в поисках... чего-нибудь совершенно невероятного. Гоголь для этого подходил лучше всего. Пушкин тоже подходил, если вспомнить «наскоки» Крученых на пушкинскую стилистику. Но Гоголь, как видим, больше, и как-то все-таки родственнее.

Примечания

¹ Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 190.

² Крученых А. Лакированное трико. Тифлис, 1919. С. 6.

³ В слове «акаций» А.Е. Парнис остроумно предлагает услышать «фонетическую отсылку» к имени Акакия Акакиевича Башмачкина (*Парнис А.Е.* О гоголевском мифе Хлебникова: К прочтению стихотворения «Замороженный Озирис...» [1] // Велимир Хлебников, будетлянский поэт. Velimir Khlebnikov, poète futurien. Modernités russes 8. Lyon, 2009. С. 55.

⁴ Крученых А. Чорт и рѣчетворцы. СПб., 1913. С. 13.

⁵ Парнис А. Е. Указ. соч. С. 54.

⁶ В.В. Маяковский, согласно свидетельству Р.О. Якобсона (1956), отвечал на вопрос о характере своих занятий: «Я переписываю мировую литературу. Я переписал “Онегина”, переписал “Войну и мир”, теперь переписываю “Дон Жуана”» (см.: *Парнис А.Е.* Блок и Маяковский – 30 октября 1916 года: Реконструкция одной встречи // Ново-Басманная, 19. М., 1989. С. 600, 602).

⁷ Можно предположить, что именно из этих строк гоголевского парафраза «выросла» позже «кафкианская» проза Крученых «В полночь я заметил на своей простыне черного и твердого, величиной с клопа...» из сборника «Зудесник: Зудутные зудеса: Книга 119-я» (М., 1922) – достаточно ранний и удивительный образец «чистого сюрреализма» в русской словесности.

⁸ *Крученых А.* Чорт и рѣчетворцы. С. 2–4. В 1923 г. Крученых включил этот текст в несколько измененном и дополненном виде (датировка: 1913–1922) в состав брошюры: *Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. Книга 122-я. М., 1923. С. 3–18. См. репринт: *Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.–Таллинн, 1992.

⁹ *Крученых А.* Говорящее кино: 1-я книга стихов о кино: Сценарии. Кадры. Либретто: Книга небывалая: Продукция № 150. М., 1928.

¹⁰ *Крученых А.Е.* Арабески из Гоголя. Ейск, 1992.

¹¹ Рецензия в «Независимой газете» носила название «Элитарный шиш».

¹² Независимо от публикаций С. Сигея, *Гоголиада* Крученых была напечатана (и подробно прокомментирована) также в книге: [*Крученых А.Е.*] Из литературного наследия Крученых. Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 41 / сост., предисл., публикация текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley 1999. (Слово о подвигах Гоголя. С. 293–304; Арабески из Гоголя. С. 305–309; [Коммент.]. С. 425–452.) См. об этом в сетевом издании «Toronto Slavic Quarterly»: *Никольская Т.Л.* Краткий обзор литературы по футуристике (1982 – 2001) // *TSQ*. 2003. № 6. Режим доступа в Сети: <http://www.utoronto.ca/tsq/06/nikolskaya06.shtml>

¹³ *Крученых А.Е.* Слово о подвигах Гоголя. Арабески из Гоголя / подг. текста, иллюстр. и послесловие Сергея Сигея. Madrid, 2001.

Пародия на пародиста
(По поводу стихотворения Петра Потемкина «Балет»)

В сатирическом разделе первого номера журнала «Маски» (1912) «Фельетон “Веселый козленок”»¹, составленном из стилистических курьезов свежего улова газетной и журнальной периодики, среди прочих был представлен образец творчества популярного тогда поэта Петра Петровича Потемкина – четыре строки из его стихотворения «Балет», сопровождаемые пародией на них же:

Из «Театрального номера» «Синего журнала» «Балет» стихотворение Потемкина

...И пляшет Павлова, и все
Дивуются ее красе.
Что может быть волшебней белых
Полупрозрачных т ю н и к о в ².

Рекомендуем «Синему журналу» к следующему театральному номеру напечатать недурное четверостишие.

Люблю я складки тюников
У вечно юных балеринов.
Бросать цветы им из корзин
Готов из партерных мест.

Кто был автором этой пародии, остается невыясненным. Фельетон подписан псевдонимом: *Гуинплен*. И.Ф. Масанов приписывает его Н.А. Державину (1888 – 1928), волжскому журналисту и краеведу, историку театра³. Державин в 1912 году действительно жил в Петербурге, но был никому не известным студентом Психоневрологического института и вряд ли мог участвовать в таком элитарном издании, как «Маски». Имя *Гуинплен*, позаимствованное у героя романа В. Гюго «Человек, который смеется» («L’Homme qui rit», 1869), довольно часто встречается в журналистике тех лет и, по мнению Р.Д. Тименчика⁴, относится к числу псевдонимов, которыми охотно пользовались самые разные авторы.

Гуинплен не без основания уличает Потемкина в грамматической ошибке и, возводя ее в пародийный прием, создает образ восторженного, но малообразованного

балетомана. Этот небольшой и довольно смешной текст при близком рассмотрении обнаруживает, однако, немалый полемический потенциал и, несмотря на свою жанровую маргинальность, вписывается в общую направленность нового издания. Журнал «Маски» был задуман и осуществлен как «журнал-манифест» модернистской театральной критики. Главным идеологом журнала был режиссер и теоретик театра Федор Федорович Комиссаржевский (1882 – 1954)⁵, чьи статьи вместе со статьями Н.Н. Евреинова⁶, М.М. Бонч-Томашевского⁷, Л.Н. Андреева⁸, А.Н. Вознесенского⁹, А.А. Блока¹⁰, М.А. Волошина¹¹ и др. определили облик этого элитарного издания.

Ф.Ф. Комиссаржевский писал, что он не против легких жанров, а против бытового мусора¹². Для «Масок» «Синий журнал» как раз и был воплощением массовости и означал эстетическую пошлость и потакание низкими читательским вкусам. Отнюдь неслучайно в сатирическом отделе «Масок» «Веселый козленок» есть два материала о «Синем журнале». Скажу два слова об этом совершенно неизученном органе печати.

Первый номер «Синего журнала» появился 22 декабря 1910 года. Издателем был М.Г. Корнфельд, владелец «Сатирикона». Образцом для этого издания послужил, по-видимому, французский еженедельник под тем же названием «Revue bleue», который с 1871 года и вплоть до 1933 выходил как литературно-политический журнал¹³. Русский «Синий журнал» старался подчеркнуть свои связи с французской прессой. К сотрудничеству привлекались французские журналисты, описывавшие парижские нравы – например, один из редакторов популярной парижской газеты «Le Matin» Клеман Вотель (1876 – 1954)¹⁴.

«Синий журнал» (обложку оформил М.В. Добужинский) был развлекательным изданием, обращенным к массовому читателю, журналом курьезов. Он обходил политику стороной и предлагал читателю обзоры русской и западной театральной жизни, новости моды и спорта, материалы на криминальные темы. Ведущим был раздел беллетристики, где печатались весьма солидные авторы: Аркадий Аверченко, Тэффи (Надежда Лохвицкая) и другие сатириконовцы, такие как Аркадий Бухов, Василий Князев, Дмитрий Цензор, а также Александр Куприн, Николай Гумилев, Михаил Кузмин, Александр Грин (Гриневский), Оскар Норвежский (Катожинский) и другие.

Тем не менее, тематическая легковесность и пестрота «Синего журнала», его стилистическая усредненность вызывали к нему высокомерное отношение в писательской среде. Это могло быть, несомненно, одной из причин появления пародии Гуинплена.

Кроме того, «Синий журнал» выпустил два номера, посвященных театру (№ 38 в 1911 году и № 42 в 1912 году), т. е. вышел непосредственно на тематическое поле «Масок». В этих номерах были представлены известные в литературе персоны (А.И.

Куприн¹⁵, А.А. Измайлов¹⁶, А.Т. Аверченко¹⁷), именитые театральные критики: А.Р. Кугель¹⁸ и А.Л. Волинский¹⁹, а также известный балетный критик Валериан Яковлевич Светлов (Ивченко; 1860 – 1935)²⁰, писавший для журнала «Театр и искусство».

Примечательно, что в качестве знакового имени, олицетворявшего бичуемую «Масками» вульгарную массовость литературы, был выбран Петр Потемкин. А, между тем, Потемкин напечатался в «Синем журнале» всего дважды: первый раз во втором номере (1 января 1911 года) появилось его маленькое стихотворение «Я ежегодный Новый год...», во второй раз, через год – стихотворение «Балет» (1912. № 42).

Попробуем понять, почему именно Петр Потемкин был выбран пародистом «Масок» в качестве мишени.

У сатириконовцев, в избранный круг которых входил Петр Потемкин, пародия была одним из ведущих жанров. Уже первый сборник его стихотворений «Смешная любовь», вышедший в свет в 1908 году²¹, обратил на себя внимание гротескно-пародийной интерпретацией символистских тем и образов, и, вместе с тем, свежим сочетанием изысканности, стихотворного мастерства, виртуозности ритмических находок – и эстетически низкой тематики, грубоватых сюжетов из быта городской окраины, не лишенных привкуса вульгарности и пошловатой сентиментальности. Воспроизведенные в регистре пародии, они обрели свежее звучание и поразили читателя стильностью, в свою очередь, задавшей новую моду. Потемкин был из круга символистской молодежи, но он сразу же выступил в качестве такого «адепта», который, утрируя поэтику вождей символизма, выстроил из этого собственную стратегию гротескного изображения мира.

Взяв за основу высокую символистскую апокалиптическую концепцию города, заложенную еще Верхарном и развитую затем на русской почве Блоком, Белым, Брюсовым и другими, Потемкин виртуозно и беспощадно её заземлил, «ореалил», и тем самым придал ей пародийное измерение. Потемкин, работая в общих пределах символистской концепции города, ввел в нее целую вереницу мелких затрапезных персонажей, со всеми их живыми интонациями, словечками, особой мелкой бытовой сюжетикой.

Так, в его поэзии вместо блоковского образа поэта, пребывающего в алкогольном дурмане, появился образ реального пьяницы, завсегдатая окраины. Потемкин при этом регистрирует характерную обрывистость речи, интонационную агрессию, а ритмика стиха воспроизводит неровную пошатывающуюся походку нетрезвого человека.

У Потемкина блоковская незнакомка превращается в манекен парикмахерской витрины, в пошлую куклу на подставке, искусственную и мертвую, выставленную напоказ как пародийный образец красоты:

И там в окне, обвита шелком,
на тонкой ножке, холодна,
спиной к выставочным полкам,
меня манит к себе она²².

Позднее цикл «Парикмахерская кукла», эта демонстративная пародия на блоковскую «Незнакомку», был переделан Потемкиным в скетч, который ставился на сцене «Летучей мыши» Николая (Никиты) Балиева под названием «Витрина парикмахерской». Скетч оставался в программе кабаре Балиева и в 1920-е годы, в эмиграции, и игрался даже после смерти Потемкина, в частности, в ноябре 1928 года в Париже. Текст пьесы был опубликован уже посмертно в альманахе «Южный крест», вышедшем в 1951 году в Буэнос-Айресе²³.

Следует отметить, что потемкинский стихотворный цикл 1908 года был пародией не только на Блока, но и на нарождающийся в авангардном искусстве мотив, заимствованный из ремесленно-коммерческого декора улиц²⁴.

В 1918 году Александр Чаянов написал свою повесть «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора» (1918)²⁵, в которой перевел сюжет, воспроизведенный Потемкиным, из пародийного – в высокий романтический план. Примечательно, что он использовал ту же исходную ситуацию: герой влюбляется в восковой манекен в окне парикмахерского салона. У Чаянова герой повести – московский архитектор М. в припадке меланхолии бежит в Коломну, и, гуляя по городу, влюбляется в выставленную в витрине парикмахерскую куклу. Повесть Чаянова обнаруживает скрытую игру подтекстов, которая ведет от Блока к Потемкину.

Это всего лишь небольшой пример, доказывающий что Петр Потемкин – автор, «упущенный» историками литературы. Его роль и степень влияния на художественные процессы 1910 – 1920-х годов до сих пор не осознаны, не описаны и не осмыслены. В спиралеобразном движении литературной мысли от серьезности к пародии – и снова к «новому серьезному» витку, – Потемкин относится к *пародийному* этапу литературной эволюции.

Н.И. Харджиев, один из немногих исследователей, писавших о Потемкине, заметил, что многие стихи первого его сборника есть «полуподражания Блоку, полупародии на него»²⁶. Сам Блок плохо реагировал на потемкинские выпады и в дневниковой записи от 4 ноября 1911 года назвал Потемкина «прилипчивым»²⁷. В.А. Пяст оставил свидетельство, что Блок обиделся на Потемкина за эпиграмму в «Сатириконе»²⁸ –

это была стихотворная подпись под «Трагической маской» Блока, шаржем, исполненном Ре-Ми²⁹.



Пускай глаза мятьею вспучены,
А незнакомка – слабый писк...
Все ж в небо «ко всему приученный
Бессмысленно кривится диск!»³⁰

В 1908 году после выхода сборника «Смешная любовь» Петр Потемкин обрел славу модного и широко читаемого автора, а в 1912 году стал одним из лидеров «Сатирикона». Тогда же вышел второй сборник его стихотворений «Герань».

Популярностью Потемкина и его собственной игровой литературной манерой, по своему провоцирующей ответную реакцию, и объясняется появление в периодике пародий на него самого. Как правило, эти тексты повторяли характерные для него каламбурные рифмы, перепевали особенности его ритмики, имитировали интонационный рисунок его стихов, подхватывали его излюбленные темы. Однако гротескность, присущая текстам Потемкина, в этих пародиях неизменно исчезала.

Потемкин культивировал ролевую лирику. Он выводил персонажей городской окраины, давал им право литературного гражданства, говорил как бы от их имени, в их психологической манере, и в этом он, фактически, был продолжателем Некрасовской линии³¹.

Многоголосие потемкинской поэзии было зорко подмечено и обыграно многими пародистами. Примечательно, что пародии на Потемкина, сами будучи разновидностями

маски, потемкинскую маску стремились планомерно разрушить и преднамеренно проецировали на облик Потемкина лики его героев.

В качестве примера назову пародию сатириконовца Евгения Венского «Писал ста-
// Рался...», условно датируемую 1910 годом³², где был обыгран ряд конкретных строк из разных стихотворений Потемкина (комический эффект рассчитан на их «узнавание» в переименованном виде и неожиданном контексте), и сонет-акrostих Иннокентия Анненского (1909), написанный им на книгу, подаренной Потемкину. Согласно комментарию А.В. Федорова, местом действия «подразумевается полицейский участок, где и произносит свой монолог воображаемый захмелевший поэт»³³. Акrostих отсылает к популярному потемкинскому стихотворению «Пьяница» из сборника «Смешная любовь»³⁴.

ИЗ УЧАСТКОВЫХ МОНОЛОГОВ

Сонет

ПЕро нашло мозоль... К покою нет возврата:
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
ПО ТЕМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...

НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк р – и пых!
«ПАрнас. Шато»? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата!
ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – ввысь
К Низинам невзначай отсюда разлетись
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта!!

Эге... Уж в яlike... Крестовский? О-це бис...
ТАбань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета

.....
(ПЕТРУ ПОТЕМКИНУ НА ПАМЯТЬ КНИГА ЭТА)³⁵

Если акrostих Анненского полон доброжелательства и точно фиксирует одну из ролевых масок Потемкина, то в придирчивой пародии из «Масок» акцент делается на допущенной Потемкиным мелкой грамматической ошибке. Но, вместе с тем, эта пародия отнюдь не локальна. В ней обыгрывается целый ряд немаловажных реальных биографических обстоятельств, а именно тот факт, что Потемкин был балетным

обозревателем «Дня» и «Русской молвы», писал имитации-переложения балетных строк «Евгения Онегина», да и сам принимал участие в кабаре-постановках в качестве танцора. Весь этот существенный тематический регистр обозначен в пародии автора, скрывшегося под маской *Гуинплена*.

Рассматриваемая пародия непосредственно нацелена на стихотворение Потемкина «Балет», которое было опубликовано в «Синем журнале»:

Друзья, бывали ль вы в балете?
Ужели нет? Ужели вас
Не тянет посмотреть на эти
Взыскующие сотни глаз,
На флирт антрактный в коридоре
Внизу, где свет и биржа в сборе,
На платья разодетых дам,
И чуждых, и желанных вам,
На сотни лысин благородных,
Являющих дежурный сплин,
На груди белые мужчин,
На вырезы жилетов модных?
Не тянет? Неужели нет?!
А я... а я люблю балет.
Люблю войти в пустую залу
Одним из первых, и смотреть,
Как собираются к началу...
Гудит, настраиваясь, медь
В оркестре, душу тянут скрипки,
А в ложах – дамы шлют улыбки
Знакомым смокигам. Но вот,
Урочный час настал. У нот,
На пульте из какой-то щели
Вдруг вынырнула голова –
И взвился занавес, едва
Заплакали виолончели.
И пляшет Павлова, а все
Дивуются ее красе.
Что может быть волшебней белых
Полупрозрачных тюников?
Что может быть яснее смелых,
Прекрасных жестов? Слаще слов
Они для мысли возбужденной!
Следишь за ними, как влюбленный...

Следишь движенья милых глаз,
Боясь увидеть в них отказ.
Конец! Замолк оркестр, и фея
Порхнула в темноту кулис.
Рукопесная, поднялись,
Уходят все, и пламенея
И ты выходишь на подъезд
Следить невиданный разъезд³⁶.

Стихотворение развернуто из XX, XXI и XXII строф первой главы «Евгения Онегина»³⁷. Элемент пародийной полемики содержится уже в том, что трем строфам пушкинского первоисточника соответствуют три строго выдержанные «онегинские строфы», границы между которыми, однако, не обозначены пробелами и нумерацией (и тем самым слегка закамouflирована строфическая природа стихотворения).

В целом, как и у Пушкина, потемкинская сценка построена трехчленно: описание прихода в театр – балетный спектакль – уход из театра. У Пушкина – танцует Авдотья Истомина, у Потемкина – Анна Павлова. Но только герой Потемкина, в отличие от пушкинского, преимущественно сосредоточен не на сцене, а почти исключительно на зрительном зале, на публике, что лишь усиливает высокий комический эффект стихотворения и придает особый динамизм повествованию. При этом он, опять же в противовес Пушкину («Балеты долго я терпел, // Но и Дидло мне надоел»), демонстративно утверждает:

Не тянет? Неужели нет?!
А я... а я люблю балет.

Эта реакция откровенного энтузиазма героя Потемкина, с нескрываемым удовольствием входящего первым в зрительный зал (ср. у Пушкина: «Всё хлопает. Онегин входит...»), выдает в нем дилетанта, но дилетанта восторженного, и тем самым противопоставленного пресыщенному дилетанту Онегину.

Что касается пародии на Потемкина в «Масках», то автор ее не учел принцип потемкинской ролевой лирики, и что слова «полупрозрачных т ю н и к ó в» принадлежат, собственно, не автору – рафинированному балетоману, а одному из его персонажей. Это – «современный Онегин», и, соответственно, пародийный.

Интересно, что еще за шесть лет до публикации стихотворения «Балет», в 1906 году, в сатирических журналах «Рапира» и «Водолаз»³⁸ Потемкин напечатал два стихотворных фрагмента «Современный Онегин» с подзаголовком «Отрывки из поэмы».

Это – попытка рассказать о первой русской революции в стилистике пушкинского романа в стихах. Более того: «Современный Онегин» сплошь написан онегинской строфой. Данный эксперимент для Петра Потемкина не был чем-то исключительным – он обрел более изощренное продолжение в стихотворении «Балет» и в ряде других его сочинений.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Петр Потемкин

СОВРЕМЕННЫЙ ОНЕГИН

О, бомбы, сколько в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Продукт прогресса и науки,
Их ныне столько развелось,
Что тщетно селятся жандармы
Арестовать их – Gott er barme!
Найдут одну – готово пять...
Ну, как же их арестовать?
Я, помню, сам был занят бомбой,
Хотя по химии не знал
Ни звука. В погреб залезал
(Тот погреб звал я катакомбой)
И, – от отцовских взглядов скрыт, –
Из водки делал динамит.
Я был, читатель, в третьем классе,
Курил табак, запретный плод,
И первый выслушал от Васи
Для некурящих анекдот.
Сей Вася Жуков был, читатель,
Мой закадычный друг – приятель,
Имел он старый пистолет,
И бомбы делать знал секрет.
Я Васе верил очень долго
Зане услышал от него,
Что не водой, а H₂O,
Наполнены Ока и Волга;
Когда ж я верить перестал,
Его *Совет* давно изгнал.

СОВРЕМЕННЫЙ ОНЕГИН

I

О, муза, в грязный Вознесенский,
Свернул сейчас из-за угла,
Скажи, зачем Владимир Ленский?
Какая сила извлекла
Его так рано из постели?
Скажи, зачем чужой шинели
Потертый старый воротник,
Зачем к лицу его приник?
Зачем измятую фуражку
Надвинул низко он на нос?
Куда так бережно понес
Предмет, завернутый в бумажку?
И, наконец, какой предмет:
О муза, бомбу или нет?

II. III. IV

.....

V

Но вот и «он». Летит карета
По дребезжащей мостовой.
Ей полон страха и привета
Откозырял городской.
Ругнув охранников-циклистов,
Как струнка вытянулся пристав
(Его изящное пальто
Зеленой грязью облитое).
И чистоплотности поборник,
Забрызган с носа до сапог,
Свой продырявленный совок
Поспешно бросил младший дворник.
Лежит упавшая метла
И снят картуз с его чела.

VI. VII

.....
.....
.....

VIII

Но вот пришли. Стоят жандармы....
Повсюду конские зады...
Пойдем скорей на тротуар мы,
Читатель, не было б беды!
Зане пробьет пальто на байке
Удар непрошеной нагайки,
Лишь только хватится аих armes,
Тяжелый на руку жандарм!
И леж в городской больнице
Ты будешь долго вспоминать,
Что там не надобно стоять,
Где есть клочки, постромки, спицы,
Бинты, повязки, доктора.
Et cetera; et cetera.

IX

.....
.....

X

Читатель, в белом катафалке
«Его» родные повезут,
Лакеи с фонарями палки
Вкруг катафалка пронесут,
Сначала – в орденах подушки,
Затем пойдут солдаты, пушки,
Хор певчих, знатных лиц толпа,
А впереди два-три попа.
.....

XI

Читатель, друг почтенный, сжался,
Поверь, мой друг: за видом вид,

За сценой сцена, в вихре вальса
Перед тобою пролетит,
Когда простишь меня за то ты,
Что на измайловские роты
Тебя смотреть на некий взрыв,
Водил я, сущность позабыв.
Быть может, это некрасивый,
И провокаторский обман,
Но ведь роман – какой роман,
Когда в нем нету бомбы взрыва!
Его, могу в том клятву дать,
Никто не смел бы разрезать.

ХП

Друзья, в дни юности, наверно,
Вас занимал Густав Эмар,
Романы Купера, Жюль Верна
Или волшебник Буссенар.
В них есть индейские вигвамы,
Жирафы, антилопы, ламы,
В них леопардов есть следы
И главы с криками: «Воды!»
Без этих глав роман Майн Рида
Не мыслим. Я всегда сперва
Смотрел: такая есть глава?
И если нет – была обида;
Такой роман, терзавший слух,
Читать мне было недосуг...

Примечания

¹ Раздел «Фельетон “Веселый козленок”» появился в журнале «Маски» еще один раз в № 3 за 1913 год. Название «Веселый козленок» – пародийная аллюзия на трагедию, которая в переводе с греческого означает *козлиная песнь*.

² Маски 1912. № 1. С. 90. Далее в библиографических данных название этого издания сокращено: М. – Н.Б.

³ Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 307.

⁴ Устное сообщение (Париж, февраль 2010 г.).

⁵ Комиссаржевский Ф.Ф. Фауст на сцене // М. 1912. № 1; Он же. Костюм и нагота // М. 1912. № 2; Он же. По поводу книги Мейерхольда о театре // М. 1912–1913. № 4; Он же. По поводу замысла исполнения и постановки // М. 1912–1913. № 5; Он же. Декорации в современном театре // М. 1913–1914. № 3; и др.

⁶ Евреинов Н.Н. Театральные инвенции // М. 1912. № 1.

- ⁷ Бонч-Томашевский М.М. Сцена и зритель // М. 1912. № 1; Он же. О ритме и режиссере // М. 1912 – 1913. № 7 – 8.
- ⁸ Андреев Л. Письма о театре. Письмо первое (10 ноября 1912) // М. 1913. № 3. С. 3–14.
- ⁹ Вознесенский Ал.Н. У корней театра (Арабский театр) // М. 1912. № 1; Он же. У корней театра. Китайский театр // М. 1913. № 3.
- ¹⁰ Блок А. Маски на улице // М. 1913. № 3; 1912 – 1913. № 4.
- ¹¹ Волошин М. Театр и сновидение // М. 1912 – 1913. № 5.
- ¹² Комиссаржевский Ф.Ф. О «Прекрасной Елене» // М. 1913 – 1914. № 2. С. 31.
- ¹³ Журнал «Revue bleue» был основан в 1863 г., но до 1871 г. был другого содержания. Выбор названия был определен желанием отличаться от другого журнала, научного, который назывался «розовым» («Revue scientifique ou Revue rose»). Обыгрывание цвета обложки в названии издания было во французской журналистике популярным коммерческим (выражаясь современным языком – «медийным») ходом; так, в 1889 г. появился журнал «Revue blanche» («Белый журнал»), который просуществовал до 1903 г., пока не слился с «La Revue». Он декларировал свою открытость новым идеям в литературе, социологии и искусстве.
- ¹⁴ Вотель, Клеман. Миллионные браки // Синий журнал (Далее в библиографических данных название этого издания сокращено: СЖ. – Н.Б.). 1913. № 13. С. 7.
- ¹⁵ Куприн А. Фараоново племя. Очерк // СЖ. 1911. № 38. С. 3–5.
- ¹⁶ Измайлов А. Как я стал рецензентом // СЖ. 1911. № 38. С. 13.
- ¹⁷ Аверченко Арк. Как меня приглашают на концерты. Юмореска // СЖ. 1911. № 38. С. 14; Он же. Загадочная телеграмма. Монолог Аверченко // СЖ. 1912. № 42. С. 6.
- ¹⁸ Кугель А.Р. (Ното новус) Театральный бриллиант // СЖ. 1911. № 38. С. 2; Он же. Задорный текст (О театральной критике) // СЖ. 1912. № 42. С. 4.
- ¹⁹ Волинский А. Балет // СЖ. 1912. № 42. С. 4.
- ²⁰ Светлов В. Гастроли русского балета. Очерк // СЖ. 1911. № 38. С. 6–7.
- ²¹ «Книга его “Смешная любовь” произвела фурор. Всё в ней было необычно, начиная от внешности, кончая странным содержанием. Потемкин стал популярным поэтом, его портреты продавались в магазинах, о нем говорила критика, им интересовалась публика...» (*Десятилетие ресторана «Вена»: Литературно-художественный сборник*. СПб., 1913. С. 62).
- ²² Потемкин П. Смешная любовь. Первая книга стихов. СПб., 1908. С. 37. Об особенностях графики первой книги Потемкина (последовательное выравнивание поэтических строк по правому краю, отсутствие заглавных букв в начале некоторых стихов) см.: Суховей Д.А. Книга Петра Потемкина «Смешная любовь» // *Русская литература в европейском контексте. II. Сборник научных работ молодых филологов*. Warszawa, 2009. С. 347–255.
- ²³ Южный крест: Литературно-художественный сборник группы русских писателей и журналистов в Аргентине. 1 / ред. Н.И. Федоров. Буэнос-Айрес, 1951. С. 68–70.
- ²⁴ См. об этом в работе автора настоящей заметки: Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // *Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов* / под ред. И.Е. Лощилова. Новосибирск, 2008. С. 245–247.
- ²⁵ Чаянов А.В. Венецианское зеркало. М.: Современник, 1989. С. 24–53.
- ²⁶ Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 85.
- ²⁷ Блок А.А. Дневник / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.Л. Гришунина. М., 1989. С. 74.
- ²⁸ Пяст В.А. Встречи / вступ. ст., подгот. текста, коммент. Р.Д. Тименчика. М., 1997. С. 99–100. Текст эпиграммы мемуарист приводит по памяти, неточно. Возникающие при этом искажения («А “Незнакомка” – детский писк» вместо «А незнакомка – слабый писк...») превращают стихотворение из пародийной игры – в уничижительную оценку стихотворения Блока.
- ²⁹ Псевдоним одного из ведущих художников журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» Николая Владимировича Ремизова (Васильева; 1887 – 1975).
- ³⁰ Сатирикон. 1908. № 8. С. 2.
- ³¹ «Эстетический феномен Некрасова выдвинул на передний план линию ролевой лирики, которая, кажется, до того вполне не осознавалась как отдельное явление, как особый тип поэтического творчества <...> мир Некрасова не просто населен разными людьми, он многоязычен, наполнен разными голосами, представляющими разные социальные разрезы» (*Курганов Е.Я. Сравнительные жизнеописания. Попытка истории русской литературы: В 2 т. Таллинн, 1999. Т. 2. С. 134*).
- ³² См.: *Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX века)*. Л., 1960. С. 669–670. То же: *Русская литература XX века в зеркале пародии* / сост., вступ. ст., коммент., ст. к разд., коммент. О.Б. Кушлиной. М., 1993. С. 158. Настоящее имя поэта Евгения Венского, автора широко известной в свое время книги «Мое копыто. Книга великого пасквиля. Литературные шаржи, карикатуры, пародии, памфлет» (СПб., 1910) – Евгений Осипович Пяткин (1884/1885 – 1943). Взял себе псевдоним по названию ресторана «Вена» (на углу Гороховой и улицы Гоголя), где регулярно собирались поэты и артисты. В 1913 г. пышно праздновалось десятилетие ресторана и был издан литературно-художественный сборник, который назывался «Десятилетие ресторана “Вена”» (см. примеч. 21). По тому же принципу отождествления автора с его персонажем выстроены и другие пародии Евг. Венского на Потемкина из сборника «Мое копыто»:

«Папироска моя не курится. // Хочу в эту ночь олитературиться...» и «Весь испортили мне стих...». Они написаны от первого лица, то есть как бы от имени самого Потемкина. См.: Поэты «Сатирикона» / предисл. Г.Е. Рыклина, вступ. ст. и биогр. справки, подгот. текста и прим. Л.А. Евстигнеевой. 2-е изд. М.; Л., 1966 С. 258. (Библиотека поэта. Большая серия).

³³ Анненский И.Ф. Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. А.В. Фёдорова. Л., 1988. С. 681.

³⁴ Приведем текст «Пьяницы» целиком (*Потемкин П.* Смешная любовь. СПб., 1908. С. 6–7):

Тротуар, тротуар,
каменные плиты!
Пропади спиртной угар,
пропади ты!
Пьян-то кто? Пьян-то я!
Почему я пьян-то?
Разлюбила меня,
полюбила франта.
Захочу – разлюблю...
Все вино исправит.
Любит кто? Я люблю!
А она лукавит.
Идет пьяненький,
шатается,
весь в крови,
весь румяненький,
своей любви
отомстить собирается.

Впереди
шляпа с цветочками,
боа на груди.
Он сам не свой:
«Пойдем со мной!
«Угощу мадерой с почками!
Подойти подошел,
пошатнулся,
да к ней
в подол
тушей всей
растянулся.
Смеется она,
покатывается.
Поднялся пьяней
вина,
пошатывается,
идет, кряхтит, отдувается,
любви своей
отомстить собирается.

³⁵ Анненский И.Ф. Указ. соч. С. 173–174.

³⁶ СЖ. 1912. № 42. С. 7. Подпись: *Потемкин*.

³⁷ См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 15–16.

³⁸ Рапира. 1906. № 1. С. 3; Водолаз. 1906. № 1. С. 11–12. Подпись: *А. Леонидов*.

О стихотворении Николая Заболоцкого «Поприщин»

Л.Я. Гинзбург писала о Заболоцком: «...поэзия для него имеет общее с живописью и архитектурой и ничего общего не имеет с прозой. Это разные искусства, скрещивание которых приносит отвратительные плоды»¹. Тем важнее и интереснее опыт, предпринятый поэтом в стихотворении «Поприщин».

Первый и единственный раз при жизни поэта стихотворение было опубликовано на газетных страницах².

В одномотнике, вышедшем в 1965 году в серии «Библиотека поэта» (первое относительно полное издание сочинений Заболоцкого), оно было напечатано в разделе «Стихотворения, не вошедшие в основное собрание»³. Э.М. Райс в 1976 году посетовал, что оно осталось за пределами американского издания, вышедшего в свет почти одновременно с советским⁴: «Близость гоголевской стихии была заметна уже в “Столбцах” и даже в более поздних “человеческих пейзажах”. Но нигде она не проявилась настолько ярко, как в стихотворении “Поприщин”, так и не разысканном Струве и Филипповым»⁵.

При общей «охваченности единой проблематикой, которая свойственна литературе 20-х гг.»⁶, в обращении Заболоцкого к гоголевской повести о бедном чиновнике, возмнившем себя испанским королем, нет ничего специфического. В сюжете повести содержится потенциал смысловой и ценностной инверсии, революционного (или квази-революционного) «переворачивания» всех координат (*re-volutio*).

Недоумение безумного Поприщина («Как же может быть престол упразднен?»⁷) в русской словесности 1920–1930-х годов наполняется конкретным политическим и экзистенциальным содержанием; этот факт привлек к гоголевской повести особое внимание многих писателей, как в СССР, так и в эмиграции⁸.

Обращение к «Запискам сумасшедшего» в эти годы следует отнести к области «неинтертекстуальных конвергенций», по классификации Ю.К. Щеглова, когда «строительный материал может извлекаться из любых областей литературного инвентаря, безотносительно к тому, насколько “другими” они могут быть или не быть по отношению к собственной позиции автора». При этом «заимствующий текст может выкраивать из чужого элемента те признаки, которые ему нужны, даже если для текста-источника они второстепенны; черты, бывшие весьма важными для данного мотива в его первоначальном контексте, могут отбрасываться»⁹.

Вопрос об уточнении даты создания обсуждается в монографии К.А. Золотаревой, где содержится единственный известный нам развернутый анализ стихотворения¹⁰. Опубликовано в самом начале 1928 года, оно, по всей видимости, было написано раньше, во время наиболее активной работы над созданием будущих «Столбцов».

Тогда, возможно, замысел восходит к впечатлениям от спектакля «Ревизор», поставленного И.Г. Терентьевым в Театре Дома Печати, при участии П.Н. Филонова и его учеников (премьера состоялась 9 апреля 1927 года). «“Ревизор” Терентьева был в 1927 году не просто спектаклем, а своеобразной выставкой аналитического искусства, демонстрацией сил литературно-художественного авангарда»¹¹.

Известно, что приблизительно в те же годы (1925 – 1928) Заболоцкий посещал мастерскую Филонова, занимался под его руководством рисунком и каллиграфией, и думал над адаптацией принципов «аналитического искусства» и уроков мастера («постановка на сделанность») к работе поэта¹².

⁰ ПОПРИЩИН

- ¹ Когда замерзают дороги
- ² И ветер шатает кресты,
- ³ Безумными пальцами Гоголь
- ⁴ Выводит горбатые сны.
- ⁵ И вот, костеня от стужи,
- ⁶ От непобедимой тоски,
- ⁷ Качается каменный ужас,
- ⁸ А ветер стреляет в виски,
- ⁹ А ветер крылатку срывает.
- ¹⁰ Взрывает седые снега
- ¹¹ И вдруг, по суставам спадая,
- ¹² Ложится – покорный – к ногам.
- ¹³ Откуда такое величье?
- ¹⁴ И вот уж не демон, а тот –
- ¹⁵ Бровями взлетает Поприщин,
- ¹⁶ Лицо поднимает вперед.
- ¹⁷ Крутись в департаментах, ветер,
- ¹⁸ Разбрызгивай перья в поток,
- ¹⁹ Раскрыв перламутровый веер,
- ²⁰ Испания встанет у ног.
- ²¹ Лиловой червонной мантилей
- ²² Взмахнет на родные поля,
- ²³ И шумная выйдет Севилья

24 Встречать своего короля.
 25 А он – исхудалый и тонкий,
 26 В сиянье страдальческих глаз,
 27 Поднимется...
 28 ...Снова потемки,
 29 Кровать, сторожа, матрас,
 30 Рубаха под мышками режет,
 31 Скулит, надывается Меджи,
 32 И брезжит в окошке рассвет.

33 Хлещи в департаментах, ветер,
 34 Взметаю по проспекту снега,
 35 Вали под сугробы карету
 36 Сиятельного седока.
 37 По окнам, колоннам, подъездам,
 38 По аркам бетонных свай
 39 Срывай генеральские звезды,
 40 В сугробы мосты зарывай.
 41 Он вытянул руки, несется.
 42 Ревет в ледяную трубу,
 43 За ним снеговые уродцы,
 44 Свернувшись, по крышам бегут.
 45 Хватаются
 46 За колокольни,
 47 Врываются
 48 В колокола,
 49 Ложатся в кирпичные бойни
 50 И снова летят из угла
 51 Туда, где в последней отваге,
 52 Встречая слепой ураган,–
 53 Качается в белой рубахе
 54 И с мертвым лицом –
 55 Фердинанд.

Суть дела удачно сформулировал в мемуарном очерке В.А. Каверин:

Безумие Гоголя и Поприщина сопоставлено в этом стихотворении¹³. Просвистанный метелью Петербург рождает не жалкого чиновника с «престранной фамилией», который в кабинете директора департамента чинит гусиные перья, а воинствующего мечтателя, недаром вообразившего себя королем Фердинандом. Вопреки воле департаментского Рока, торжествующая Севилья встречает своего короля. Ветер, опрокидывающий кареты, покорно ложится к его ногам. И он не сдается, не жалуется, не просит матушку «спасти своего бедного сына». «Испанский король» выбирает смерть¹⁴.

К.А. Золотарева справедливо указывает на особое место, которое занимает стихотворение в наследии поэта¹⁵. Поэтическая зрелость отличает «Поприщина» от ряда ранних сочинений поэта («Дуэль», «Восстание», «Баллада Жуковского»), нагруженных, или даже «перегруженных», памятью о текстах-предшественниках. В отличие от них, «Поприщин» лишен характера ребуса или загадки, «ключ» к которой скрыт в том или ином, часто не общеизвестном, произведении литературы, попавшем в читательский кругозор недавнего выпускника отделения языка и литературы педагогического института.

В свою очередь, «Столбцы», несмотря на многочисленные реминисценции и аллюзии, отсылающие к литературе прошлого, вполне могут быть прочитаны исключительно в контексте реалий быта советского Ленинграда 1920-х годов: автор их, подобно Мопассану в понимании И.Э. Бабеля, «может быть, ничего не знает, а может быть – знает все»¹⁶.

Основной сюжет стихотворения – сюжет *трансформации имени*. Он разворачивается от «нулевой» позиции, заданной в заглавии стихотворения, до финальной строки 55, целиком состоящей из имени испанского короля¹⁷.

	Поприщин (0)	
		Гоголь (3)
		Поприщин (15)
Испания (20)		
		Севильей (23)
		Меджи (31)
		Фердинанд (55)

Таблица 1.

«Поприщин» Н.А. Заболоцкого: имена собственные

Как мы можем видеть, особое место среди имен собственных, наряду с именем *Поприщин*, вынесенном в заглавие (0), и, таким образом, употребленным дважды, занимает *Испания*. Другие имена расположены в клаузульных позициях – всякий раз подхватывающих, а не задающих созвучие: *дороги – Гоголь; величье – Поприщин; мантильей – Севильей; режет – Меджи; ураган – Фердинанд*¹⁸.

Испания выделена благодаря позиции в анакрусе стиха 20, хоть и принимает участие в «уравновешивании» числа имен «петербургского» и «испанского» миров: первый представлен тройкой *Гоголь, Поприщин, Меджи*; второй – *Испания, Севилья, Фердинанд*.

В немногочисленных дошедших до нас стихотворениях Заболоцкого, написанных до «Столбцов», отчетливо различим «испанский слой»: стихотворение «Небесная Севилья» (известное из письма М.И. Касьянову от 12 декабря 1921 года), *мавританские псалтыри*, *Зурбаран* и *Кастилья*, упоминаемые в стихотворении «Disciplina clericallis» (1926), название которого восходит к назидательной повести испанского писателя Петра Альфонсы (ок. 1060 – после 1115)¹⁹.

Почти незримо, но реально присутствие Испании в художественном мире «Столбцов». В.И. Шубинский тонко подмечает в связи с авторедактированием столбца «Ивановы»: «...сочная зощенковская строчка – “...ногами делаая балеты” заменена не худшей, а то и лучшей: “...поигрывая в кастаньеты”; это – преднамеренная или нет – компенсация исчезнувшей в другом стихотворении Германдады²⁰; “Гишпанский Ленинград”, перефразируя поэта более поздней эпохи»²¹.

Намеренная неопределенность финала (несомненно, катастрофического) роднит Поприщина с определенным кругом персонажей, характерных для поэзии Заболоцкого: *форвард* из «Футбола», *висельник-кот* из столбца «На лестницах», *Безумный волк* из одноименной поэмы. В свете актуальной для Заболоцкого и других обэриутов (вслед за Хлебниковым и футуристами) символики Таро, образы такого рода находят соответствие в толкованиях 12-й карты больших арканов, именуемой *Висельник (Повешенный Книзу Головой)*, или *Мессия*, или *Жертва духовная*.

Как отмечает Л. Силард, «хотя история появления карт Таро до сих пор весьма затуманена – их соотнесенность с каббалистикой более или менее очевидна»²². Внимание к Таро генерации художников, пришедших на смену символистам теургического склада, ориентированных на каббалу, «обусловлено демонстративной переориентацией на низовую культуру, на субкультуру, неглижируемую “высокой эстетикой”»²³.

Можно предположить, что *Испания* была важна для молодого Заболоцкого в связи с сюжетом о происхождении *каббалы*, и, таким образом, с вопросом о генезисе 22-х загадочных картинок колоды Таро, состав которой лег в основу композиции «Столбцов» в редакции 1929 года.

Через просвечивающее в символике Таро представление о каббале прочитано Заболоцким и отношение Поприщина к *букве и перу, писанию и переписыванию*²⁴. Именно писчие принадлежности становятся источником чудесного преобразования пространства: «“Разбрызнутые” департаментские перья трансформируются, превращаются в перья испанских вееров»²⁵.

Кроме того, в мире Заболоцкого, где важное место занимают инверсия, ротация, переворачивание (*кверху дном, вверх ногами, книзу головой*), особое значение имеет

датировка последней записи гоголевского героя, где название месяца печатается по воле автора «вверх ногами»: *Чи 34 сло Ми гдао. чюдѣѣ 349*.

Всё это позволило поэту извлечь из текста гоголевской повести отнюдь не очевидный смысл, связанный с «гностико-манихейским мифом о падшем человеческом духе как царском сыне, ввергнутом в земное заточение»²⁶ и вплести его элементы в поэтическую ткань в виде намеков на символику 12-й карты, понятную лишь «посвященным» в эту «систему выдуманных знаков»²⁷.

Стихотворение связано с художественным миром «Столбцов», но при этом не может быть органично вписано в этот мир (среди столбцов, например, нет ни одного написанного трехсложником)²⁸ и в строго выверенную во всех редакциях композицию книги: оно посвящено изображению *предыстории* этого мира.

Петербург «Поприщина» – своего рода эмбрион Ленинграда «Столбцов». Сходные отношения устанавливаются между «старым лесом» 1 – 2 частей «Безумного волка» (1931) и «новым лесом» 3-ей части поэмы: это тот же мир, но застигнутый в другом, более архаичном состоянии.

Стихотворение содержит 55 строк. Пять имен внутри его текста поставлены в позицию рифмы. При линейном, последовательном чтении имя *Фердинанд* занимает последнее место, предназначенное для истинной и тайной сущности, квинтэссенции.

В трактате Хармса, написанном в том же 1927 году, «реять» способен лишь предмет, наряду с «четырьмя рабочими значениями» обретающий еще одно: «Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву»²⁹.

Пробел разделяет две части текста, в соотношении стихового объема которых мы вправе увидеть палиндромическое «переворачивание» числа единиц и десятков (32 | 23), как и соотнесенность с более общими композиционно-архитектоническими принципами ($3 + 2 = 2 + 3 = 5$). Такая разметка «строительной площадки» на фоне ключевой для «Столбцов» «Черкешенки»³⁰ напоминает и о пропорциях *головной* (8) и *хвостовой* (6) частей в композиции *сонета*.

Р.О. Якобсон (вслед за Дж.М. Хопкинсом) говорил о «симметричной трихотомии», присущей сонетной форме и выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классическом сонете симметриями (4 | 4 и 3 | 3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7 | 7³¹. Таким образом, необходимо говорить о двух способах членения текста: в одном случае речь идет о графически обозначенных *частях* (строки 1–32 и 33–55), в другом – о его *половинах* (1–27 и 29–55). Нечетное число стихов в нашем случае подчеркивает значимость композиционно центральной строки 28, и именно здесь

кроется весьма своеобразный и сильный эффект, отчасти закамуфлированный авторской графикой.

Дело в том, что в четырех случаях (начиная с середины текста) автор разбивает стих на две строки (27–28, 45–46, 47–48, и, наконец, финальные 54–55). В собственно стиховом (а не графическом) воплощении читатель имеет дело не с 55 *строками*, напечатанными тем или иным образом, а другим – и снова нечетным – числом *стихов*: 51 (см. *Таблицу 2*).

⁰ Поприщин	
¹ Когда замерзают дороги ² И ветер шатает кресты, ³ Безумными пальцами Гоголь ⁴ Выводит горбатые сны. ⁵ И вот, костенея от стужи, ⁶ От непобедимой тоски, ⁷ Качается каменный ужас, ⁸ А ветер стреляет в виски, ⁹ А ветер крылатку срывает. ¹⁰ Взрывает седые снега ¹¹ И вдруг, по суставам спадая, ¹² Ложится – покорный – к ногам. ¹³ Откуда такое величье? ¹⁴ И вот уж не демон, а тот – ¹⁵ Бровями взлетает Поприщин, ¹⁶ Лицо поднимает вперед. ¹⁷ Крутись в департаментах, ветер, ¹⁸ Разбрызгивай перья в поток, ¹⁹ Раскрыв перламутровый веер, ²⁰ Испания встанет у ног. ²¹ Лиловой червонной мантилей ²² Взмахнет на родные поля, ²³ И шумная выйдет Севилья ²⁴ Встречать своего короля. ²⁵ А он – исхудалый и тонкий, ²⁶ В сиянье страдальческих глаз, ²⁷ Поднимется...	¹ Когда замерзают дороги ² И ветер шатает кресты, ³ Безумными пальцами Гоголь ⁴ Выводит горбатые сны. ⁵ И вот, костенея от стужи, ⁶ От непобедимой тоски, ⁷ Качается каменный ужас, ⁸ А ветер стреляет в виски, ⁹ А ветер крылатку срывает. ¹⁰ Взрывает седые снега ¹¹ И вдруг, по суставам спадая, ¹² Ложится – покорный – к ногам. ¹³ Откуда такое величье? ¹⁴ И вот уж не демон, а тот – ¹⁵ Бровями взлетает Поприщин, ¹⁶ Лицо поднимает вперед. ¹⁷ Крутись в департаментах, ветер, ¹⁸ Разбрызгивай перья в поток, ¹⁹ Раскрыв перламутровый веер, ²⁰ Испания встанет у ног. ²¹ Лиловой червонной мантилей ²² Взмахнет на родные поля, ²³ И шумная выйдет Севилья ²⁴ Встречать своего короля. ²⁵ А он – исхудалый и тонкий, ²⁶ В сиянье страдальческих глаз, ²⁷ Поднимется... / ...Снова потемки,
²⁸ ...Снова потемки, ²⁹ Кровать, сторожа, матрас, ³⁰ Рубаха под мышками режет, ³¹ Скулит, надывается Меджи, ³² И брезжит в окошке рассвет.	²⁶ В сиянье страдальческих глаз, ²⁷ Поднимется... / ...Снова потемки, ²⁸ Кровать, сторожа, матрас, ²⁹ Рубаха под мышками режет,

³³ Хлещи в департаментах, ветер, ³⁴ Взметай по проспекту снега, ³⁵ Вали под сугробы карету ³⁶ Сиятельного седока. ³⁷ По окнам, колоннам, подъездам, ³⁸ По аркам бетонных свай ³⁹ Срывай генеральские звезды, ⁴⁰ В сугробы мосты зарывай. ⁴¹ Он вытянул руки, несется. ⁴² Ревет в ледяную трубу, ⁴³ За ним снеговые уродцы, ⁴⁴ Свернувшись, по крышам бегут. ⁴⁵ Хватаются ⁴⁶ За колокольни, ⁴⁷ Врываются ⁴⁸ В колокола, ⁴⁹ Ложатся в кирпичные бойни ⁵⁰ И снова летят из угла ⁵¹ Туда, где в последней отваге, ⁵² Встречая слепой ураган,— ⁵³ Качается в белой рубахе ⁵⁴ И с мертвым лицом — ⁵⁵ Фердинанд.	³⁰ Скулит, надывается Меджи, ³¹ И брезжит в окошке рассвет. ³² Хлещи в департаментах, ветер, ³³ Взметай по проспекту снега, ³⁴ Вали под сугробы карету ³⁵ Сиятельного седока. ³⁶ По окнам, колоннам, подъездам, ³⁷ По аркам бетонных свай ³⁸ Срывай генеральские звезды, ³⁹ В сугробы мосты зарывай. ⁴⁰ Он вытянул руки, несется. ⁴¹ Ревет в ледяную трубу, ⁴² За ним снеговые уродцы, ⁴³ Свернувшись, по крышам бегут. ⁴⁴ Хватаются / За колокольни, ⁴⁵ Врываются / В колокола, ⁴⁶ Ложатся в кирпичные бойни ⁴⁷ И снова летят из угла ⁴⁸ Туда, где в последней отваге, ⁴⁹ Встречая слепой ураган,— ⁵⁰ Качается в белой рубахе ⁵¹ И с мертвым лицом — / Фердинанд.
--	---

Таблица 2.

«Поприщин» Н.А. Заболоцкого: в первом столбце отражена авторская графика, во втором – реальная стиховая природа текста

В авторской графике «сердцевина» приходится на единственную строку, напечатанную со сдвигом (наподобие «лесенки»): «Снова потемки» (28). При воссоединении «разломленных» частей стиха центр смещается на строку 26: «В сиянье страдальческих глаз». Их семантической противопоставление (*тьма, потёмки / сияние, свет*), с одной стороны, находит точное соответствие в гоголевском тексте как раз в связи манифестацией «безумия» героя³²; с другой – делает все конкретные имена, упомянутые в стихотворении, «вторичными», служебными по отношению к Имени, озаренному внутренним Светом³³ – центральному предмету имяславских споров, определивших стержневую проблематику постсимволистской поэзии.

Композиционный центр, и, соответственно, смысловой акцент, смещаются при разных – стиховом и «строчном» – вариантах чтения.

До позиции 26 *строка* и *стих* совпадают, «бифуркация» (которой метафорически соответствует шизофреническое расщепление героя на *чиновника* и *испанского короля*) наступает во второй половине стихотворения. Начиная с позиции 27 в дальнейшем изложении мы будем употреблять слово «строка», когда речь идет об авторской графике (столбец 1 в *Таблице 2*), и «стих» – когда о реальной стиховой природе текста (столбец 2); в случаях, когда разведения не требуется, в скобках указывается номер *строки* (столбец 1).

Сразу вслед за «сдвоенным» центром наступает кризис рифмы: смежная рифмовка строк 30–31 нарушает последовательность четверостиший с перекрестными созвучиями, чередующих мужские и женские пары. Но и на этом катастрофизм центрального «озарения» не останавливается: строка 32 (стих 31), подводящая черту под первой частью, содержит внутреннюю рифму, которая опережает – и делает ненужной – клаузульную: «И брезжит (/) в окошке рассвет» (*режет – Меджи – брезжит*; при этом консонантная «опора» пластически «истончается»: *жс – джс – зжс* [*ж'ж'ж'*]).

Четверка рассеченных графикой стихов, таким образом, «достраивается» до пятерки: стих здесь тоже «разрезан», но невидимо, при помощи внутренней рифмы. Это отчасти маскирует формальную беспрецедентность строки 32 (холостая клаузула: «...рас-свет»), а также смысловую и образную «перегрузку»: глагол *брезжит* описывает, собственно, взаимодействие *света* и *тьмы* (в *окошке*, что может быть отнесено как к пространству палаты, так и к близкому пробелу между частями текста); на языке стихотворения – *сиянья* и *потёмок*.

Поза «подъема», локализованная в строке 27³⁴, открывает «перманентный кризис», набирающий силу на протяжении пяти строк, вплоть до той же строки 32. Ситуация лавинообразно «охватывающего» поэтический текст срыва³⁵, его непрерывно смещающий гротескный «апофеоз» во внутреннем мире стихотворения поддержаны собачьим лаем, доносящимся до слуха героя: «Скулит, надывается Меджи...».

Дальнейшее – молчание, которому соответствует строка пробела между частями стихотворения...³⁶

«Второе дыхание» приходит, как отмечает К.А. Золотарева³⁷, с возвращением локализованного в анакрусах императива, обращенного к *ветру*: *Крутись...* и *Разбрызгивай...*, с их «центробежной» семантикой (строки 17 – 18 в первой части), трансформируются в открывающие вторую деструктивные *Хлещи...*, *Взметай...*, *Вали...* и *Срывай...* (33 – 35, 39). Тройка однотипных глагольных форм изъявительного наклонения

прочерчивает в первой части дополнительную *линию агрессии*: *стреляет* (8), *Взрывает* (10), *режет* (30). Во второй половине эта линия опирается на сочетание *кирпичные бойни* (49).

Размер, которым написано разбираемое стихотворение, – «балладный» трехстопный амфибрахий. Его истории на русской почве посвящен раздел в книге М.Л. Гаспарова «Метр и смысл» («“По синим волнам океана...”. 3-ст. амфибрахий: Интеграция ореола»):

Во главе этой традиции стоят четыре образца <...>: «Ночной смотр» Цедлица – Жуковского (1836), «Воздушный корабль» Цедлица – Лермонтова (1840), «Тамара» Лермонтова (1841) и «Гренадеры» Гейне – Михайлова (1846). Немецкий оригинал «Ночного смотря» – 3-иктный дольник, «Воздушного корабля» и «Гренадеров» – 4-3-иктный дольник; переработка дольника в более силлабо-тонически привычный амфибрахий, как известно, общее явление в русском XIX в.³⁸

Первые же строки стихотворения отсылают, однако, не к Лермонтову, а к поэме Некрасова «Мороз, красный нос»:

В селе, за четыре версты,
У церкви, где ветер шатает
Подбитые бурей кресты,
Местечко старик выбирает <...>

Чтоб крест было видно с дороги,
Чтоб солнце играло кругом³⁹.

За этой отсылкой, возможно, стоит социо-культурная коллизия, отмеченная Л.В. Пумпянским: «...и Поприщин – правящий, он – низший из правителей, и в этом его несчастье <...> О, если б он был крестьянин, “русский мужик”! Но он сознательно себя от них отделяет <...>»⁴⁰. Кроме того, ритмическая канва, потребовавшаяся автору «Поприщина», ассоциативно связана с сюжетом о *смерти от мороза*, метафорически – с *леденящим* душу *ужасом*. Укажем также скрыто полемическую по отношению к лермонтовской традиции (зачин от обстоятельства места) «смену пространства на время»⁴¹; ср.: «По синим волнам океана...», «В глубокой теснине Дарьяла...» и «Когда замерзают дороги...»

Известную монотонность, присущую избранному размеру, Заболоцкий преодолевает тщательно продуманным употреблением «ритмических курсивов», которыми отмечены стихи, содержащие пропуски ударений или слогов.

В первой половине стихотворения таким курсивом выделен стих 6, где названо доминирующее на протяжении всего стихотворения чувство, своего рода эмоциональный камертон «Поприщина»: «От непобедимой тоски». Это единственный во всем стихотворении случай, когда стопа трибрахия замещает первую (а не вторую) из возможных позиций.

Во второй половине – три стиха с пропуском ударения во второй стопе: 35 и 44 – 45. В графическом «бытии» им соответствуют целых 5 строк: 36 («Сиятельного седока»), 45 – 46 («Хватаются / За колокольни») и 47 – 48 («Врываются / В колокола»).

Внутри текста строка 36 перекликается с *сияньем страдальческих глаз* (26), что саркастически возвращает буквальный смысл титулу *Сиятельный* (от лат. *Illustris*), употреблявшемуся при обращении к представителям княжеских и графских родов, и с бунтарским срыванием *генеральских звезд* (39). За пределами текста – вызывает ассоциации с фигурой *значительного лица* из повести «Шинель»⁴².

Стихи 44 – 45 – еще одна, предфинальная кульминация стихотворения. Их роль подчеркнута не только тем, что пропуск ударения «цементирует» два следующие друг за другом стиха (и тем самым устанавливает связь с парной рифмой в стихах 29 – 30), не только графической разбивкой (однако без сдвига вправо, как в строках 27 – 28), но и синтаксическим параллелизмом, а также дублетом *колокольни/колокола*, утверждающем корневую морфему *колокол-* в вертикальном измерении, с «раскачиванием» выступающего за пределы корня ударения: *колоко́льни* и *колокол(á)*. Трибрахий в средней стопе находит соответствие в акустике колокольного звона, а имплицитно присутствующая в образе *колокола* семантика *раскачивания* незаметным образом подготавливает не поддающийся мотивации изнутри гоголевского текста финал-шок: физиологическая реальность трупa, зрелище качающейся фигуры *монарха-висельника*⁴³. Отсюда, из финала, семантические стрелки ведут к двум ступеням репрезентации мотива в начале стихотворения («ветер шатает кресты» (2) и «Качается каменный ужас» (7)), и, метафорически, – к «раскачиванию смысла» в центральной части стихотворения.

Оба случая стяжения двусложного интервала в односложный приходятся на стихи с мужской клаузулой: «Кровать, сторожа, матрас» (28) и «По аркам бетонных свай» (37). «Срывы» в дольник несомненно намеренны, особенно наглядно это видно на первом примере, когда стяжения легко можно было бы избежать («Кровать, сторожа *и* матрас»). Вместе с тем, в силу своей спорадичности (2 стиха из 51), они не нарушают общей трехсложной инерции стихотворения.

Первый случай устанавливает тонкое иконическое соответствие между *текстом* (и основной единицей его членения – *стихом*), и образом *антропоморфной фигуры*,

человеческого *тела*: сразу за стяжением междуиктового интервала следует стих «Рубаха под мышками режет», усиливающий ощущение *тесноты* («стихового ряда», пользуясь известным выражением Ю.Н. Тынянова, и лишенного свободы *тела*). Строки 29 – 30 приходятся на самый центр «кризисного» финала первой части.

Вместе с этим соответствием в тексте (преимущественно, в его первой половине) актуализируется лексикон, связанный с телесными параметрами и портретными характеристиками *человека*, некоторые из которых, вступая во взаимодействие со словами других семантических полей, дают дополнительные смысловые и образные оттенки: (*безумными*) *пальцами* (3), *горбатые* (4), *костеня* (5), *по суставам* (11), *к ногам* (12), *у ног* (20), (*вытянул*) *руки* (41), *уродцы* (43); *виски* (8), *седые (снега)* (10), *бровями* (15), *лицо* (16), (*в сиянье страдальческих*) *глаз* (16), *слепой (ураган)* (52), (*мертвым*) *лицом* (54). Сквозь *костеня* и *по суставам* просвечивает образ *скелета*, как в прямом (*косяк, остов*), так и в метафорическом (символ *смерти*) значениях; *седые снега* и *слепой ураган* отбрасывают рефлекс на *виски, брови и глаза*; *безумные пальцы* и *горбатые сны* переключаются со *снеговыми уродцами*; дважды упоминаемые *ноги* (12, 20) и *лицо* (16, 54) ограничивают верхний и нижний пределы тела. Предводитель шествия *уродцев*⁴⁴, вытянувший *руки* и движущийся в направлении *слепого* урагана, вызывает еще одну важную гоголевскую ассоциацию: *Вий*⁴⁵.

Поэт Я.М. Хелемский писал: «Многokrатно перечитывая стихотворение “Футбол”, увлекшее меня, я все никак не мог уяснить, что же произошло с бедным форвардом – то ли он смертельно травмирован во время матча, то ли его ночью мучают кошмары?»⁴⁶. «Футбол», «На лестницах», «Поприщин» напоминают о «страшной двусмысленности» пушкинского «Медного всадника» в интерпретации Л.В. Пумпянского: «...в формах сюжетного произведения развита повесть ни о чем, без начала и конца, не сюжет, а столкновение; в связи с этим рассказ сжат до исключительно сильной, узкой ситуации, и, вместо события, в центре его мучительная поза преследования»⁴⁷. У Заболоцкого сюжет демонстративно редуцирован до степени почти полной неопределенности (к кому, например, относится местоимение *Он* в строке 41 – к *Поприщину*, к *сиятельному седоку*, к *ветру*, к подразумеваемому *Вию* или к самому *Гоголю*?), и ведет к не менее мучительной *позе висельника* – символу, в равной степени относящемуся и к 12-й карте Таро, и к грядущему революционному «переворачиванию» действительности и всех ее параметров.

Перед нами предельно экспрессивный, динамически развернутый образ *ужаса* («качается каменный ужас»), подготавливающий еще более ужасающее откровение финальной картины, «горгоническую» силу которой способно погасить лишь

символическое истолкование и мысленное перемещение на плоскость карты из таротной колоды.

К «телесному» лексикону, растворенному в тексте стихотворения, примыкают «охватывающие» стих 28 слова, указывающие на горизонтальное положение тела (*кровать* и *матрас*) и упоминаемые одеяния: срываемой ветром *крылатке*, относящейся к «петербургскому» локусу (строка 9) и севильской «лиловой червонной мантилье» (21) противопоставлены два упоминания (*белой*) *рубахи*, связанной с реальностью больничной палаты (30, 53).

Стих 37 («По аркам бетонных свай») – «пуповина», соединяющая историко-литературную реальность с днем сегодняшним, с миром «Столбцов»: хоть бетон и применялся при сооружении зданий в XIX веке, сочетание *бетонные сваи* в немалой степени принадлежит злободневному – как буквальному, так и метафорическому – словоупотреблению границы «восстановительного» и «реконструктивного» периодов.

Ритмическое выделение «встряхивает» элементы архитектурно-градостроительного словаря⁴⁸, при помощи которого образ человека оказывается вписанным в урбанистическое пространство: *каменный (ужас)* (7), *в департаментах* (17, 33), *в окошке* (32), *по проспекту* (34), *По окнам, колоннам, подъездам, По аркам бетонных свай* (37 – 38), *мосты* (40), *колокольни* (46), *кирпичные бойни* (49), *из угла* (50).

Маркированные стяжениями строки вместе с примыкающими к ним образуют пары (29 – 30 и 37 – 38), в которых наиболее отчетливо выражено противопоставление *замкнутого* и *открытого* пространств (*больничная палата* и *проспекты*) и подчеркнутая трехчленами однородных оппозиция *горизонтали* и *вертикали*, фундаментальная для художественного мира Заболоцкого:

Кровать, сторожа, матрас,
Рубаха под мышками режет <...>

По окнам, колоннам, подъездам,
По аркам бетонных свай <...>

Архитектурный лексикон стихотворения пересекается с элементами метафоры поэтического творчества из полемического текста Заболоцкого «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо» (20 сентября 1926 г.):

Кирпичные дома строятся таким образом, что внутрь кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки

опять-таки покоятся на металлической основе, сделанной лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то, что бетон – самого хорошего качества. Строя свою вещь, Вы избегаете самого главного – сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта⁴⁹.

Если это совпадение неслучайно, мы вправе предположить более раннее происхождение замысла «Поприщина» (возможно, его следует отнести к концу 1926 года), а в самом стихотворении обнаруживается скрыто-полемический смысл и теоретическое «зерно»: это аргумент в споре с поэтикой Введенского, отказавшегося от «сюжетной основы или хотя бы тематического единства». Маем–июлем 1926 года датировано, например, произведение Введенского «Минин и Пожарский», где, наряду с *Нероном, Рабиндранатом Тагором и Мономахом*, фигурируют *Городничий, Марья Антоновна и Хлестаков, Монашки* цитируют хрестоматийные гоголевские строки («Как чуден Днепр при тихой погоде, так ты Ненцов здесь зачем?»), а в финале упоминается имя *Тараса* – в контексте, недвусмысленно намекающем на сюжет повести «Тарас Бульба» («отец! мундштук! кричат Тарасу // дворяне в мраке столбовом»⁵⁰). Конкретность отсылок не сообщает, однако, беспредметному сочинению Введенского сюжетной, тематической или образной определенности. Не принимая «мозаическую лепку оматериализованных метафорических единиц» у Введенского, Заболоцкий писал далее: «На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка»⁵¹.

Слова, связанные с семантикой *холода* складываются в еще одно, третье семантическое поле. Они пересекают и объединяют первые два – характеристик и параметров *человека* (его *лица и фигуры*) и *городского (петербургского) пространства*: *замерзают* (1), *от стужи* (5), *седые снега* (10), *снега* (34), *под сугробы* (35), *В сугробы* (40), *в ледяную трубу* (42), *снеговые уродцы* (43). Постоянное присутствие *ветра*, переходящего в финале в *ураган* (см. примеч. 34) сообщает *холоду* динамику и особую пронизывающую силу, усиливаемую ритмической (а в начале стихотворения – лексической и рифменной) отсылкой к хрестоматийной Некрасовской поэме.

Подведем некоторые итоги аналитической части статьи. При линейном чтении «воинствующий мечтатель» Поприщин и в самом деле, согласно В.А. Каверину, *недаром* вообразил себя Фердинандом: это его подлинная, последняя, «пятая» сущность. Такое прочтение – прямая инверсия толкования сюжета гоголевской повести с позиций здравого смысла. При концентрическом – картина усложняется: оба состояния мира и героя

представляются относительными, насилие и смерть ставят лишь условную точку в их обратимом взаимодействии. Разбирая текст Гоголя в 1919 году, Л.В. Пумпянский говорил:

Необоснованная действительность заменилась другою, правда столь же необоснованною и легко заменимою: но безумие, чувствуя неустойчивость новоизбранной действительности, закрепляет ее искусственно и посредством *idée fixe*, создает *monde fixe*, *monde stable*⁵², насилием закрепляя безнадежно релятивный мир! Хорош же этот мир, если нужна *idée fixe*, чтобы остановить его неудержимое разложение! если нужно стать сумасшедшим, чтобы спастись от сумасшествия разлагающейся личности! Найдя новую реальность, он выносит все муки, но не отказывается от нее! Еще бы: отказаться от *idée fixe* значит снова стать сумасшедшим, снова упасть в бесконечно убывающий ряд распадающегося субъекта, в бесконечно-заменяемый мир... Нет, лучше муки...⁵³

Тщательно продумывая сюжет и философский потенциал повести Гоголя («содержание»), Заболоцкий с не меньшей тщательностью организует форму своего стихотворения – от общих принципов архитектоники и композиции до микроэлементов (стопа, слог, акцент, звукопись)⁵⁴, в единстве их взаимосвязи, руководствуясь, вероятно, филоновскими принципами «аналитического искусства», как формулировал их мастер еще в 1923 году: «Через содержание к форме, т. е. форма есть производное содержание (Sic. – *И.Л.*) и сделанный вывод из анализа содержания. <...> Сделанность – вывод из анализа»⁵⁵.

Позже Филонов писал, обращаясь к ученику:

Учитывай содержание, анализируй его и давай его во всю силу крепко и остро выявленной формой, со всей остротой характеристики, присущей тому, что ты рисуешь и видишь в натуре.

Следи за каждой частью, за каждым членом, покажи и выяви, где они начинаются, как развиваются и где кончаются. Работай медленно. Следи за собой строго, сравнивай и вымеряй постоянно все величины всех форм и их соразмерность, и постоянно выверяй такую работу. По такому рисунку начинай работу цветом – от границы формы к ее центру. Все время рисуй кистью точно так же, как рисовал карандашом. Стало быть, развивай рисунок, работая цветом. Все время рисуя таким методом, вырабатывай каждое частное до последней степени напряжения. Вещь в целом доразвивай таким же путем.

Упорно работай над границами каждого частного, каждой формы, прорабатывай переходы из частного в частное, из члена в член, из формы в форму, из цвета в цвет, из мазка в мазок, т. е. выписывай, вработывай, врисовывай одно в другое. Таким путем ты непременно [достигнешь] в высшей степени правды искусства, и с первоклассным мастерством дашь объем, тяжесть, ракурсы, пространство, материальную и содержательную сущность того, что писал, дашь высокоценную композицию и конструкцию, наибольшую изобразительную силу, дашь организованность картины и любую разновидность фактуры. Такая картина будет иметь наибольшую силу действия на человека⁵⁶.

Автор организует сложную систему корреспонденций между целым и частями разных уровней и разного масштаба, разной степени «проработанности»⁵⁷, между фактурой изображения и его предметом, между текстом-источником и собственным творением – наподобие магических *раппортов*⁵⁸, сообщающих произведению действенную силу, если позволительно воспользоваться понятием из притягательной для поэтов ОБЭРИУ популярной оккультной литературы.

Хоть Заболоцкий и оставил «Поприщина» за пределами итогового *Свода*, не вызывает сомнений, что он высоко ценил эту свою работу и всегда держал ее в активной творческой памяти. Строка 13 в несколько измененном и распространенном виде вошла в стихотворение «Лесное озеро» (1938), сложенное «в уме» уже в заключении. «Физиогномические» черты Поприщина перенесены здесь на пространство пейзажа:

Но странно, как тихо и важно кругом!
Откуда в трущобах такое величье?
Зачем не беснуется полчище птичье,
Но спит, убаюкано сладостным сном?
Один лишь кулик на судьбу негодует
И в дудку растенья бессмысленно дует⁵⁹.

Отсылка ставит в неожиданный гоголевский контекст ключевое метафорическое уподобление «Лесного озера»:

Бездонная чаша прозрачной воды
Сияла и мыслила мыслью отдельной,
Так око больного в тоске беспредельной
При первом сиянье вечерней звезды,
Уже не сочувствуя телу больному,
Горит, устремленное к небу ночному.

По всей видимости, поэт ретроспективно связывал стихотворение о Поприщине с собственным опытом пребывания в тюрьме, лагере и психиатрической клинике – опытом, о котором свидетельствует текст «Истории моего заключения» (<1956>). В стихотворение «Это было давно» (1957) без изменений вмонтирован центральный, 26-й стих:

И как громом ударило
В душу его, и тотчас
Сотни труб закричали
И звезды посыпались с неба.

И, смятенный и жалкий,
В сиянье страдальческих глаз,
Принял он подаянье,
Поел поминального хлеба⁶⁰.

Отметим, что все немногочисленные случаи автоцитации, когда «поздний» Заболоцкий цитировал бы собственные сочинения раннего, «долагерного» периода, восходят к сочинениям, где символика 12-й карты больших арканов Таро выведена близко к поверхности текста. Кроме «Поприщина», это поэма о Великом Летателе Книзу Головой «Безумный волк» (1931), жест которого, описанный в ремарке «В о л к (бросая перо)»⁶¹ повторяет автобиографический герой того же стихотворения 1957 года («И, бросая перо, в кабинете»)⁶², и столбец «На лестницах» (1928), о коте-висельнике. Строка, относящаяся к котам («Они как дьяволы вверху // В своем серебряном меху»)⁶³ неожиданно возникает, вместе с рифмующимся словом, в стихотворении «Дорога Чингисхана» из цикла «Рубрук в Монголии»:

С утра не пивши и не евши,
Прислушивался, как вверху
Визгливо вскрикивали векши
В своем серебряном меху⁶⁴.

Стихотворение, написанное «по мотивам» гоголевской повести – среди тех, которые поэт не хотел видеть переизданными; в *Литературном завещании* говорится: «Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные мной, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно»⁶⁵. «Поприщин» – среди этих, «других».

Очевидно, однако, что здесь Заболоцкий уже в полную силу использует найденный в процессе работы над «Столбцами» «некоторый секрет пластических изображений»⁶⁶, как назовет он специфику своего метода в 1936 году на дискуссии о формализме.

В основе этого метода лежала философско-эстетическая концепция Павла Филонова, а средством ее адаптации к искусству поэзии стали теория и практика «формальной школы», некоторые участники которой оказались близкими поэту не только в литературном, но и биографическом плане.

Appendix. Заболоцкий и Тынянов: несколько штрихов

Книга Ю.Н. Тынянова «Архаисты и новаторы» и первый поэтический сборник Н.А. Заболоцкого «Столбцы» вышли в свет в «год великого перелома».

Обе книги стали памятниками уникальной культурно-исторической ситуации советских двадцатых – в разных областях они как бы подводят своеобразные итоги десятилетию «тектонического разлома» культуры и языка. Критика идущей на смену двадцатым эпохи объявила войну их эстетическому и теоретическому радикализму, «формалистско-эстетской свистопляске»⁶⁷, последовательно «инкриминировала» Заболоцкому и поэтам его круга опасное в 1930-е родство с «формальной школой», стремление построить «творческий метод на пародированной восстановленности архаических компонентов стиха»⁶⁸. Стихи и поэмы Заболоцкого вскоре будут объявлены «иллюстрацией тяжелейшего вида хронической формалистической горячки»⁶⁹.

Вс.А. Рождественский писал библиографу Е.Я. Архиппову в конце марта 1929 года: «“Столбцы” – по-моему мало примечательная книга. Сделана она по рецептам формалистов и при их непосредственном участии. Все это – “нахлебники Хлебникова”. Автор – человек способный, но сбитый с толку. Епиходов формального метода. Бог с ним»⁷⁰.

Известно о существовании экземпляра «Столбцов», подаренного автором Тынянову⁷¹.

Тынянов высоко ценил Заболоцкого. «Есть свидетельство, что Юрий Николаевич <...> подарил ему свою книгу “Архаисты и новаторы” с многозначительной надписью: “Первому поэту наших дней”. После смерти Тынянова в одном из писем Николай Алексеевич заметил: “Юрий Николаевич был всегда так внимателен ко мне с первых шагов моей литературной работы, и я был ему во многом обязан”»⁷².

Примечания

¹ Гинзбург Л.Я. Заболоцкий конца двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком / Изд. 2-е, дополненное. М., 1984. С. 147.

² Ленинградская правда. 1928. № 24 (3840), 28 января. Литературное приложение № 2. С. 8. Известно, что публикации стихотворения содействовал работавший в редакции газеты В.П. Друзин (Македонов А.В. «Не позволяй душе лениться...» (Вместо воспоминаний, вместо комментария, вместо послесловия) // Воспоминания о Заболоцком. С. 458).

³ Заболоцкий Н.А. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Туркова. М.; Л., 1965. (Библиотека поэта. Большая серия.) С. 304–305.

⁴ Заболоцкий Н.А. Стихотворения / под общ. ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. New York, 1965. Перевод «Поприщина» на английский язык, сделанный Даниэлем Вейсбортом, был опубликован в 1999 г. ([Zabolotsky N.] Poprishchin // Zabolotsky N. Selected poems: translated from the Russian / Ed. by D. Weissbort. Manchester, 1999. P. 118–119).

⁵ Райс Э. О поэзии Николая Заболоцкого // Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. № 102. Frankfurt-am-Main, 1976. С. 132.

⁶ Щеглов Ю.К. Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя / Изд. 3-е, исправл. и дополн. СПб., 2009. С. 57.

⁷ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / ред. В.Л. Комарович. Т. 3: Повести. М.; Л., 1938. С. 206.

⁸ См. об этом в богатой материалом работе А.С. Янушкевича, где упоминается и анализируемое стихотворение: «Традиция русского абсурда 1930-х годов в лирических “Записках сумасшедшего” Заболоцкого воссоздана как цепь кошмаров и страшных предчувствий <...> Не то гибель, не то

самоубийство героя лишь усугубляет ситуацию жизни, сошедшей с ума» (*Янушкевич А.С.* «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // *Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю.В. Манна.* М., 2001. С. 207). Там же говорится о том, что у Заболоцкого поэтическому воссозданию подлежат не только судьбы Гоголя и его героя, но и трагическая судьба «Записок» как литературного произведения.

⁹ *Щеглов Ю.К.* Указ. соч. С. 56, 59.

¹⁰ *Золотарева К.А.* Между Хаосом и Космосом: Книга стихов Н.А. Заболоцкого «Столбцы». Воронеж, 2008. С. 94–103.

¹¹ *Сигей С.В.* Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // *Терентьевский сборник.* Вып. 1 / под общ. ред. С.В. Кудрявцева. М., 1996. С. 41–42. О терентьевской постановке «Ревизора» 1927 г. и участии в ней филоновцев см. также: *Мислер Н.* Филонов, мастер метаморфозы // *Боулт Дж.Э., Мислер Н.* Филонов. Аналитическое искусство. М., 1984. С. 133–148. Десятью годами ранее, весной 1917 г., будущий поэт, в ту пору еще Николай Заболотский, выступил в роли зрителя училищ Луки Лукича Хлопова в спектакле, поставленном учителем рисования Федором Логиновичем Ларионовым на сцене Уржумского реального училища; спектакль имел успех и демонстрировался также на сцене народного театра «Аудитория» (*Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого / Изд. 2-е, дораб. СПб., 2003. С. 37). Попытка обзора пересечений жизненного и творческого пути Заболоцкого с миром Гоголя предпринята нами в работе: *Лоцилов И.Е.* Гоголевские строки Николая Заболоцкого: заметки к теме // *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies.* Vol. 15. № 2. Pretoria, 2009. P. 94–110.

¹² Ср. запись в дневнике Филонова от 26 сентября 1933 г., где художник описывает посетителей мастерской, среди которых был ученик М.В. Юдиной: «Дал им постановку на сделанность. Прощаясь со мною, пианист сказал мне, что мои слова ценны ему лишь по отношению к музыке, т. к. живописью он не занимается» (*Филонов П.Н.* Дневник. СПб., 2000. С. 222).

¹³ Современный исследователь пишет: «Субстанция повествования в “Записках сумасшедшего” включает в себя и автора, и героя в их сложном диалогическом единстве-несовпадении – несовпадении, в котором они, однако, и совпадают в высшем философском смысле» (*Шульц С.А.* «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя: топика и нарратив // *Slavica Tergestina 10: Литературоведение XXI века. Письмо – Текст – Культура.* Trieste, 2002. С. 107).

¹⁴ *Каверин В.А.* Счастье таланта // *Воспоминания о Заболоцком.* С. 180.

¹⁵ *Золотарева К.А.* Указ. соч. С. 95.

¹⁶ *Бабель И.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 2006. Т. 1. С. 47.

¹⁷ Можно сказать, что поэтическая мысль Заболоцкого значительно опередила филологическую науку: лишь в 1990-х годах появился ряд статей, где с разной степенью убедительности анализируется система имен собственных в «Записках сумасшедшего» (*Ковач А.* Поприщин, Софи и Меджи (К семантической реконструкции «Записок сумасшедшего») // *Гоголевский сборник.* СПб., 1993. С. 100–121; *Лукин В.А.* Имя собственное – ключ к использованию текста (Анализ повести Гоголя «Записки сумасшедшего») // *Русский язык в школе.* 1996. № 1. С. 63–69; *Долгобородов Н.* Троица имен одного «безумца» (предпосылки именной структуры главного героя повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего») // *Творчество Н.В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст.* СПб., 1997. С. 19–25.

¹⁸ Рифмы в стихотворении, исключая несколько нарочито банальных пар (*тоски – виски; мантилей – Севильей*) – последовательно неточные, что не характерно ни для раннего, ни для позднего периодов творчества Заболоцкого.

¹⁹ См. об этом в нашей статье: *Лоцилов И.Е.* О стихотворении Н. Заболоцкого «Disciplina clericallis» // *Sub Rosa.* In Honorem Lénæ Szilárd. Budapest, 2005. S. 423–432).

²⁰ В финале «Красной Баварии» в первой редакции было:

и под свистками Германдады,
через туман, толпу, бензин,
над башней рвался шар крылатый
и имя «Зингер» возносил.

(*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 341). Слово *Германдада* толкуется обычно в примечаниях как «союз, заключавшийся в средние века испанскими городами для борьбы за свои права; здесь – олицетворение могущественного города» (*Заболоцкий Н.А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...» М., 1995. С. 179). Несомненно, однако, что у Заболоцкого речь идет о советской «народной милиции»: в исходном значении *Германдада* (Эрмандада, Хермандада; от исп. *Santa Hermandad* – «Святое Братство») – образованное королем Фердинандом V Католиком в Кастилии объединение горожан, призванное бороться с разбойниками и разбойничавшими рыцарями. М.Я. Вайскопф прямо называет *Германдаду*–милицию у Заболоцкого – Инквизицией (*Вайскопф М.Я.* Две заметки о Заболоцком // *Хармс–Авангард.* Белград, 2006. С. 247). Ранее на этот опасный оттенок смысла указал Б.А. Филиппов (Филистинский): «Но “Германдада” – милиция и ГПУ – не осталась в издании 1965 года, да и кожу советская улица – и советские люди – не могут менять» (*Филиппов Б.* От издания к изданию: Заметки о советской литературе // *Русская*

мысль. 1971. № 2830, 18 февраля). В другом написании слово присутствует в тексте романа Ю.Н. Тынянова «Кюхля», впервые напечатанном в 1925 г.: «...целый отряд квартальных, жандармов, драгун – вся Санта-Хермандада была в гостинной Николая Ивановича» (*Тынянов Ю.Н.* Восковая персона: Избранное. СПб., 2001. С. 269).

²¹ *Шубинский В.И.* Вымысел и бред (Николай Заболоцкий и его великое заклинание) // Новая камера хранения: Временник стихотворного отдела «Камеры хранения» за 2002 – 2004 годы. СПб., 2004. С. 103. (Автор имеет в виду поэму Елены Шварц «Прерывистая повесть о коммунальной квартире, или Гишпанский Петербург» (1996).)

²² *Силард Л.* Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998). М., 2000. С. 296.

²³ Там же. С. 296–297.

²⁴ Это позволяет включить в круг ассоциаций и Башмачкина, о чем убедительно говорится в работе К.А. Золотаревой (*Золотарева К.А.* Указ. соч. С. 94–94, 101–102).

²⁵ Там же. С. 99.

²⁶ *Вайскопф М.Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 398.

²⁷ Мы имеем в виду редко публикуемые, хоть и заслуживающие лучшей судьбы, строки из ранней редакции «Поэмы дождя» (1931):

Причина – следствию отец,
А следствие – отец причины, –
Попробуй тут найти конец –
Не разберешься до кончины.
Системой выдуманных знаков
Весь мир вертится одинаков,
Не мир, а бешеный самум,
Изображение наших дум,
Чертеж недолгих размышлений,
Рисунок бедного ума,
Начало горьких преступлений
И долговечная тюрьма.

(*Заболоцкий Н.А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2002. С. 620. Курсив мой. – *И.Л.*).

²⁸ Трехстопный амфибрахий – размер, которым написан «Поприщин» – присутствует в художественном мире «Столбцов» лишь в виде искаженной романским исполнением цитаты из лермонтовской «Тамары» в «Бродячих музыкантах»: «...и стр-растные дикие звуки // всю ночь р-раздавались там!!!» (*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 366). В стихотворении Лермонтова: «И странные, дикие звуки // Всю ночь раздавались там» (*Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 483).

²⁹ *Хармс Д.И.* Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2000. Т. 2: Новая анатомия. С. 286. Одним из источников концепции «пятиосного строения морских звезд нашей речи» является мысль, неоднократно высказанная в сочинениях Хлебникова: «Остров мысли внутри самовитой речи, подобно руке, имеющей пять пальцев, должен быть построен на пяти лучах звука, сквозящего сквозь слова. То есть правило пяти лучей как изысканное строение звонкой речи с пятью осями» (*Хлебников В.В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2005. Т. 6. С. 204).

³⁰ См. об этом: *Лоцилов И.Е.* О стихотворении Леонида Аронзона «Сонет душе и труп Н. Заболоцкого» // Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 62 / Hrg. J. R. Döring, I. Kukuj. München, 2008. С. 199–200.

³¹ *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 88. Отметим, что и в последней редакции 1958 г. «Столбцы» сохраняют до известной степени черты изоморфности композиционному решению «Черкешенки» ([12 + 12] + [8 + 8]) и сонетному канону: большей, «головной» части соответствуют 25 «Городских столбцов», а малой, «хвостовой» – 21 текст «Смешанных».

³² Ср. записи Поприщина, датированные, соответственно, 11 ноября и «Год 2000 апреля 43 числа»: «Сегодня однакож меня как-бы светом озарило: я вспомнил тот разговор двух собачонок, который слышал я на Невском проспекте» (*Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 200). «Сегодняшний день – есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль. Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом» (Там же. С. 207. Курсив мой. – *И.Л.*).

³³ См. об этом в связи с сюжетом о знании «слова Элоим»: *Лоцилов И.Е.* «Царица мух» Николая Заболоцкого: буква, имя и текст // «Странная» поэзия и «странный» проза: Филологич. сб., посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М., 2003. С. 86–104.

³⁴ «Поднимется...» – однословная строка, перекликающаяся с рядом глаголов, содержащих приставку вз–: взрывает (10), взлетает (15), взмахнет (22), взметай (34); отчасти в это «вертикальное» измерение

втягиваются и созвучные *встанет* (20), *встречать* (24), *встречая* (52). Ср. противоположный пространственный вектор, относящийся к образу *ветра*, локализованный на стыке строк 11 и 12 – «И вдруг, по суставам *спадая*, // *Ложится* – покорный – к ногам» – и поддержанный движением *снеговых уродцев* в строке 49: «*Ложатся* в кирпичные бойни». К.А. Золотарева обращает внимание на то, что у Гоголя в поприщинском бреду именно *ветром* приносится «человеческий мозг» «со стороны Каспийского моря» (Указ. соч. С. 97). В финале стихотворения этот, прямо упоминаемый 5 раз, *ветер* (2, 8, 9, 17, 33) превращается в убийственный *слепой ураган* (52).

³⁵ Шесть глаголов с корнем *–рыв–* образуют сложно пересекающиеся фигуры хиазма: *срывает* (9, клауз.), *взрывает* (10, анакр.), *надрывается* (31), *срываю* (39, анакр.), *зарываю* (40, клауз.), *врываю* (47). Л.В. Пумпянский писал о «Записках сумасшедшего»: «Все произведение есть разительный пример в з р ы в а, вследствие чего не надо искать в нем ни завязки, ни развязки, ни сюжета, а только историю этого взрыва» (Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 335). В стихотворении Заболоцкого первому появлению элементов ряда *взрыва* предшествует метафора агрессии в строке 8 («А ветер стреляет в виски»), отчасти подготавливающая парадокс финала, допускающего возможность сюжетного самоубийства героя.

³⁶ Как отметил Л.В. Пумпянский, и у Гоголя «взрыв развит в двух действиях; предварительное – схождение с ума (3 окт. – 13 ноября) и второе: сошествие с ума (3 декабря – ...)» (Там же).

³⁷ Золотарева К.А. Указ. соч. С. 98.

³⁸ Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000. С. 124.

³⁹ Некрасов Н.А. Соч.: В 3 т. Л., 1959. Т. 1. С. 327. Отметим также параллелизм анакрусы стиха 2 («И ветер шатает кресты») с еще более хрестоматийным зачином из той же поэмы: «*Не ветер* бушует над бором, // Не с гор побежали ручьи...» (Там же. С. 348). Аналогичная отсылка слышна в начале стихотворения Арсения Тарковского «Утро в Вене» (1958), также написанного трехстопным амфибрахийем (но с началом от мужского стиха, а не от женского, как у Некрасова и Заболоцкого): «*Где ветер* бросает ножи // В стекло министерств и музеев...» (Тарковский А.А. Избранное. М., 1982. С. 64. Курсив мой. – И.Л.).

⁴⁰ Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 335.

⁴¹ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 124–125. Желание «откреститься» от лермонтовского романтизма можно расслышать в строке 14: «И вот уж не демон, а тот...»

⁴² См.: Золотарева К.А. Указ. соч. С. 101.

⁴³ К.А. Золотарева указывает на анаграмму слова *мертвец* («И с мертвым лицом»), восходящее к созвучию из «Шинели» (Указ. соч. С. 102): «*Лицо* чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным *мертвецом*» (Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 172).

⁴⁴ Джон Боулт писал: «...в барочной культуре появились всяческие химеры, прихоти и “чудеса”, как, например, грот и кунсткамера <...> фантастический мир Филонова, его чудовища и уродцы, во многом обязан его ассимиляции барочной культуры» (Боулт Дж. Э. П.Н. Филонов как художник барокко // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 39). Слово *уродцы* характерно для лексикона раннего Заболоцкого; но его присутствием отмечена и первая публикация стихотворения «Некрасивая девочка» (1955), где была строка «Дурнушка маленькая с ротиком уродца», исключенная при переиздании согласно рекомендации М.И. Алигер, которая сочла, что «“дурнушка” и “уродец” в одной строке, – пожалуй, это слишком и лексически, и смысловое» (Алигер М.И. Прохожий // Воспоминания о Заболоцком. С. 279). Об истории публикации стихотворения и основном источнике центрального образа – «Дурнушке» С.Д. ??? Надсона – см.: Лоцилов И.Е. «Некрасивая девочка» Н.А. Заболоцкого: функция лексической цитаты // Русский язык в школе. 2008. № 3. С. 46–51.

⁴⁵ Ср. появление инкарнационного *Захарки* в стихотворении Заболоцкого «Детство Лутони» (1931), более отчетливо отсылающее к «Вию»:

Поднимите руки, дети,
Разгоните пальцы мне.

(Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 403). Ср.: «“Подымите мне веки: не вижу!” – сказал подземным голосом Вий – и все сонмище кинулось подымать ему веки. “Не гляди!” – шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул. “Вот он!” – закричал Вий и уставил на него железный палец» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.–Л., 1937. Т. 2: Миргород / ред. Н.Л. Мещеряков. С. 217). См. об этом: Loščilov I. «Чудный город Ленинград» Николая Заболоцкого // «Петербургский текст» в русской литературе. Studia Slavica Finlandensia. T. XIII. Helsinki, 1996. С. 154–168. Отметим переключку между строкой 41 («Он вытянул руки, несется») и строками 3–4 («Безумными пальцами Гоголь // Выводит горбатые сны»): *руки и пальцы, вытянул и выводит*.

⁴⁶ Хелемский Я.М. Всем своим существом // Воспоминания о Заболоцком. С. 352.

⁴⁷ Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 350.

⁴⁸ По горькой иронии судьбы участие в строительстве (в «стройках социализма») на долгие годы станет основным, не-метафорическим делом поэта. В газетной рецензии на первый сборник стихотворений В.Т.

Шаламова «Огниво» Б.А. Слуцкий писал: «Помню, с какой печальной гордостью Н.А. Заболоцкий показывал мне чей-то строящийся в Тарусе дом и говорил: “А ведь я все строительные профессии знаю – и землекопом был, и каменщиком, и плотником. Даже прорабом был”» (*Слуцкий Б.А. Огниво высекает огонь* // Литературная газета. 1961. 5 окт.).

⁴⁹ Введенский А.И. Полн. собр. произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 176.

⁵⁰ Введенский А.И. Указ. соч. Т. 1. С. 45–62.

⁵¹ Введенский А.И. Указ. соч. Т. 2. С. 176. Письмо не было передано адресату во избежание личной ссоры (Там же. С. 234). Автограф сохранился среди бумаг Д.И. Хармса, спасенных Я.С. Друскиным. Оригинал ныне находится в Отделе рукописей РНБ (СПб.), в ожидающей обработки части его фонда (Ф. 1232).

⁵² Неподвижный мир, устойчивый мир (*фр.*).

⁵³ Пумпянский Л.В. Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору» // Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 586.

⁵⁴ Филонов говорил: «Все крупнейшие мастера учились на маленькой кисти и никогда не расставались с ней. Маленькой кистью можно сделать все, что требуется в настоящей по живописи по рисунку картине» (Цит. по: *Боулт Дж.Э., Мислер Н.* Указ. соч. С. 225).

⁵⁵ Там же. С. 203, 206.

⁵⁶ Там же. С. 228.

⁵⁷ Н. Мислер пишет о работах Филонова: «В акварели “Мать” (1916) дан образ женщины с безволосой головой и глубоким прорывом на щеке, заполненным мелкими геометрическими формами, выражающими атомистическую структуру материи. Эту деталь можно рассматривать как стремление проникнуть за грань, отделяющую живую материю от неживой. Наконец, в акварели “Пир королей” (1911–1912) в фигурах персонажей обозначена кровеносная и мышечная системы. Здесь сложная “татуировка” выступает как “исторический символ-знак” живых внутренних процессов. Неудивительно поэтому, что страстное желание художника изображать людей в чрезвычайно сложном единстве психофизических процессов рождало у официальных идеологов убеждение в болезненной психике Филонова» (Указ. соч. С. 145). В одной из недавних работ обосновывается место Филонова в ряду прототипов поэмы «Безумный волк» (В.В. Хлебников, К.Э. Циолковский): *Ершов Г.* Двойной портрет натурфилософа: Хармс, Заболоцкий // Рисунки Хармса / сост. Ю.С. Александров. СПб., 2006. С. 308–318.

⁵⁸ *Патюс.* Практическая магия (Черная и Белая): В 3 т. / пер. А.В. Трояновского. СПб., 1913. Т. 3: Деревенская магия. С. 25. Современный исследователь пишет: «Поиски Филонова в искусстве были связаны с попытками выйти за пределы обычного творчества и создать искусство “нечеловеческого напряжения воли”, точнее – особый род интеллектуальной и психической деятельности, в основе которого “могучая работа человека над вещью”, подобная духовной практике, работа в которой он “выявляет себя и свою бессмертную душу”. Аналогии такому искусству (кстати, в иных формах искавшегося многими авангардистами) можно видеть в Королевском Искусстве – *Ars Regia* или *Ars Magna* <...> Алхимическая работа традиционно рассматривалась и как творчество, и как философское исследование. “Философ”, “поэт” и “алхимик” – эти слова часто использовались как синонимичные понятия» (*Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 2. М., 2003. С. 129–130). Полная, никогда впоследствии не выставлявшаяся, версия цикла картин Филонова «Ввод в Мирóвый расцвет» (1919) состояла из 22 полотен, и, подобно сверхповести Хлебникова «Зангези» (1920 – 1922), воплощала «тарообразную модель» универсума (*Пронина И.А.* В поисках символа. «Мировой расцвет» П.Н. Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 210–211). На выставке Коллектива Мастеров аналитического искусства в Доме Печати (апрель – май 1927 г.) демонстрировался холст А.Е. Мордвиновой (1900 – 1980) «Повешенный» (*Мислер Н.* Указ. соч. С. 133) и несохранившаяся раскрашенная скульптура (или барельеф) «Борьба труда и капитала» (другие названия – «Октябрь», «Свержение буржуазии», «Рабочий и буржуй») И.И. Суворова (1898 – 1947) и С.Л. Рабиновича (1905 – 1988), где революционная героиня была реализована через символику 12-й карты Таро (Там же. С. 140; см. об этом в нашей работе: *Лоцилов И.Е.* Инстанция Буквы в поэтической практике русского авангарда (Заболоцкий и другие) // Семиотика и Авангард: Антология / под общ. ред. Ю.С. Степанова М., 2006. С. 984–985). Выставка называлась «Гибель капитализма», но, как отмечает сын и биограф Николая Заболоцкого, «...в это название филоновцы вкладывали не тот узкий социальный смысл, к которому мы привыкли, а более широкое представление о гибели всего эгоистического, разобщенного с природой и порабащающего человека» (*Заболоцкий Н.Н.* Указ. соч. С. 137). П.Н. Филонов в своих теоретических работах пользовался собственным неологизмом *ре-эволюция* (*Мислер Н.* Указ. соч. С. 95).

⁵⁹ *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. С. 192. Т. 1. Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *И.Л.*

⁶⁰ Там же. С. 301.

⁶¹ Там же. С. 141.

⁶² Там же. С. 302. Об эпизоде из лагерной жизни Заболоцкого, лежащем в основе стихотворения 1957 г. и описанном поэтом в письме к сыну Никите от 6 июня 1944 г. см.: *Малкина В.Я.* Лирический сюжет стихотворения Н.А. Заболоцкого «Это было давно» // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение. Фольклористика. 2008. № 9. С. 75–82.

⁶³ *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 62.

⁶⁴ Там же. С. 328.

⁶⁵ Там же. С. 597.

⁶⁶ *Заболоцкий Н.А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...» С. 360.

⁶⁷ [Б. п.] Звезда эстетизма // Комсомольская правда. 1929. № 276 (30 ноября).

⁶⁸ *Асеев Н.Н.* Сегодняшний день советской поэзии // Красная новь. 1932. № 2. С. 164.

⁶⁹ *Бескин О.* О поэзии Заболоцкого, о жизни и о скворешниках // Литературная газета. 1933. № 32 (260), 11 июля. С. 2.

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 70 (об.). «Нахлебники Хлебникова» – название острополюемической книги И.С. Альвэка, направленной против В.В. Маяковского и Н.Н. Асеева (1927). Называя Заболоцкого «Епиходовым формального метода», автор письма, возможно, не только намекает на известного персонажа чеховской комедии, но и обыгрывает созвучие *Епиходов – эпигон*. Благодарю Т.Ф. Нешумову за сведения об этом письме.

⁷¹ Поэт Виктор Кривулин вспоминал в беседе с корреспондентом «Нового Литературного Обозрения»: «В.К.: ...Я, например, в 60-м году за рубль, то есть за 10 пореформенных копеек, купил “Столбцы” Заболоцкого с автографом Тынянову. *НЛО*: У вас сохранилась эта книжка? В.К.: Нет» (*Кулаков В.Г.* Поэзия как факт: Статьи о стихах. М., 1999. С. 362).

⁷² *Заболоцкий Н.Н.* Указ. соч. С. 122. Еще одно интересное и важное свидетельство связано с общим для Заболоцкого и Тынянова интересом к фигуре Хлебникова (речь идет о событиях 1928 г.): «...однажды в Доме учителя на вечере, посвященном В. Хлебникову, она (будущая жена поэта, Екатерина Васильевна Клыкова, впоследствии – Заболоцкая. – *И.Л.*) слушала, как Тынянов, Степанов, Гитович и Заболоцкий читали стихи Хлебникова и говорили о значении его творчества в развитии русской поэзии. Через много лет И.М. Синельников в письме к Екатерине Васильевне напомнил ей о некоторых деталях той встречи: “В президиуме сидел Н.А., а мы с вами – рядом в зале. После того, как вечер окончился, мы долго ждали Н.А., но он заговорился с Тыняновым. Вы решили идти домой. Я взял ваш номерок, получил на вешалке пальто, а затем счел своим долгом проводить вас домой. Мы шли пешком от Юсуповского дворца на Мойке до Большой Пушкарской – через Неву. У вашего дома при свете фонаря вы написали записку Н.А. и передали ее мне. На следующий день я ему отдал эту записку”. Здесь – целый ряд примечательных реалий того времени: и участие Заболоцкого в литературной жизни города, и его интерес к творчеству Хлебникова, и внеобэриутский круг его литературных знакомств, и увлеченность важным для него разговором с Тыняновым, ради которого он мог забыть даже о своей избраннице, что, наверное, было для нее немного обидно» (Там же. С. 153–154).

Преломление библейского текста в русской поэзии XX века (Н. Заболоцкий, А. Тарковский, С. Липкин, И. Бродский)

Исследователь русской поэзии XX века должен учитывать тот факт, что в русской культуре после 1917 года происходит кардинальный слом: разрушаются основы христианской веры и тех ценностей, которые были порождением этой веры. Господствующая идеология и «религия» советского времени – атеизм; сфера духовного становится запретной, что формирует своего рода феномен – «катакомбную» поэтику, характерную для обширного пласта русской культуры XX века. Темы, мотивы, смыслы, образы, так или иначе связанные с христианской верой, со смысловым пространством Библии, или отрицаются, или оскверняются, или начинают звучать прикровенно, неявно, уходить в подтекст. Читатель, сформировавшийся в силовом поле атеистической идеологии, утрачивает способность адекватно понимать и воспринимать даже несокрытый библейский текст, который и в своем явном виде становится «шифром» с утерянным ключом, что ставит перед исследователем задачу выявления законов преломления библейского текста.

Библейский текст в поэзии Золотого и Серебряного веков представлен обширно и многообразно, в советский же период мы встречаемся с ним только в наиболее метафизически напряженных поэтических системах. К таковым мы относим поэтические миры Н. Заболоцкого, А. Тарковского, С. Липкина, И. Бродского.

Проблема соотношения художественного мира Н. Заболоцкого с миром Библии впервые ставится в статье А. Смоленского «Художественный мир творчества Заболоцкого в контексте художественного мира Библии»¹. Автор статьи намечает линии будущих исследований поэзии Заболоцкого, которые связаны и с пониманием закономерностей его творческой эволюции, и с особенностями поэтики, и с «отблесками» библейской образности в разных стихотворениях поэта («Вчера, о смерти размышляя...», «Бетховен» и др.). Библейские образы встречаются в таких стихотворениях Н. Заболоцкого, как «Пастухи», «Бегство в Египет», «Во многом знании – немалая печаль...», «Это было давно», «На вокзале». Но следует отметить, что библейские образы и мотивы, как правило, не явлены «на поверхности» текста, а носят зашифрованный характер.

Анализируя раннее творчество Заболоцкого, мы обнаружили присутствие в мире «Столбцов» определенного христианского кода, суть которого – в выстраивании поэтических образов на основе искажения, деформации и кощунственного пародирования

основных христианских таинств, догматов, образов, ценностей. Анти-крещение («Купальщики», «Человек в воде»), лже-рождество («Пекарня», «Фокстрот», «Новый Быт»), псевдо-евхаристия («Пир», «Рыбная лавка»), демоническая «троичность» («На рынке», «Фигуры сна», «Бродячие музыканты»), Иуда как новый мессия («Фокстрот», «Пир») и тому подобные образы являются своего рода «центрами силы» в художественном мире «Столбцов». Их возникновение – результат отрицания христианской онтологии, космологии, антропологии и сотериологии. Это отрицание принимает, с одной стороны, форму аксиологической инверсии, с другой – демонической интерпретации. Термин «демоническая интерпретация» образован нами по образцу термина Х. Зедльмайра «*interpretatio profana*». Псевдорелигиозная, профанная, языческая интерпретации образов, созданных для передачи содержания христианской веры, возникает в результате процесса секуляризации. Зедльмайр говорит о том, что, к примеру, композиционные формы, предназначенные для передачи определенного христианского образного содержания, могут использоваться не по назначению: так, проповедь Иоанна Крестителя может быть использована для воспроизведения революционной речи-выступления².

В творчестве же Заболоцкого библейские, христианские образы наполняются уже не профанным, а демоническим содержанием. В «Красной Баварии» демоническую интерпретацию претерпевает образ Христа, в «Народном доме» и «Пекарне» – образ Богородицы, в «Купальщиках» – образ святой Параскевы. Демоническая интерпретация происходит во всех стихотворениях, где появляется образ «попа».

В каждом стихотворении периода «Столбцов» пересекаются, переплетаются, сложно взаимодействуют три смысловых слоя и три вида сюжетов: эмпирически-бытовой, экзистенциальный и метафизический. Именно в метафизическом слое происходят преломления библейского текста.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Рыбная лавка».

Первые две строки стихотворения «Рыбная лавка» («И вот, презрев людей коварство, // Вступаем мы в иное царство») четко делят мир на две зоны, противопоставленные друг другу: обычный, греховный мир людей, который является злым, низким, обманным (не случайно здесь употребляется словосочетание «людей коварство»), другой же мир – это «иное царство». Фраза «Вступаем мы в иное царство», с одной стороны, заставляет нас вспомнить «иное царство» русской сказки, куда отправляются «добры молодцы» на поиски лучшей доли, «красоты ненаглядной», «молодильных яблок» и т.д. С другой стороны, выражение «иное царство» отсылает нас к христианской терминологии: миру, который «во зле лежит», противопоставляется

Царствие небесное. Можно сказать, что «иное царство» – это контаминация выражений «мир иной» и «Царствие небесное».

Что же мы видим в этом «ином царстве»? В реальном плане – это рыбная лавка с роскошным изобилием «рыбной продукции» – от живой рыбы до консервов и деликатесов. Исследователи творчества Н. Заболоцкого обычно приводят отрывок из стихотворения «Рыбная лавка», посвященный описанию севрюги, кеты, угрей, балыка для иллюстрации жанра живописно-словесного натюрморта, который является одной из существенных черт поэтики Н. Заболоцкого.

Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом,
Угри, подобные колбасам.
В копченой пышности и лени
Висели, подогнув колени,
И среди них, как желтый клык,
Сиял на блюде царь-балык. (1, 55)

Наиболее проницательные исследователи говорят о том, что здесь перед нами – не просто классический словесный натюрморт, но «распятие плоти животных»³. И действительно, скрытые образы огня и дыма, которые даны через метафоры и сравнения («кета *пылала* мясом», угри «*дымились*», «царь-балык» «*сиял*»), содержат в себе символику преисподней, где рыбы как бы претерпевают адские мучения (севрюга висит, «вытянувши руки», угри дымятся, «подогнув колени»).

Но мы должны вспомнить и о раннехристианской символике рыбы. Само изображение рыбы было знаком Христа. Христос – Богочеловек, и Его человеческая природа связана с антропоморфизацией облика рыбы. Божественная же природа Христа тоже «представлена» в стихотворении. Христос есть «Царь славы» и центр Царствия небесного.

Центром же рыбной лавки является «царь-балык». Следующая часть стихотворения – это своеобразная «молитва» царю-балыку. В начале этой молитвы идет обращение к «царю», а потом – просьба-требование, которая «окольцовывает» «молитву». Звучит она так: «Хочу тебя! Отдайся мне!». Сексуально-пищевая направленность этих образов проявляется не только в начальной и конечной формуле, но и в других образах (рта,

желудка, кишок). Соединение сексуальных и пищеварительных образов происходит через слово «страсть».

Перед нами – кощунственный образ Евхаристии: герой хочет «причаститься» этим царем-балыком. Рыба, как мы выше отметили, – символ Христа, царь-балык же, безусловно, – символ сущности прямо противоположной. Это подчеркивается, во-первых, сравнением балыка с «желтым клыком», во-вторых, царь-балык – «самодержец» плотского наслаждения – чревоугодия, гортанобесия и блудной страсти. С другой стороны, он характеризуется как «руководитель тайный духа // и помыслов архитриклин».

Помыслы в христианской системе координат есть «наущение дьявольское». Словом, перед нами – мир, ведомый сатаной, а не просто рыбная лавка.

То действие, которое разворачивается перед нами, – своего рода мистерия «наоборот», черная месса. Звуковая атмосфера действия – «гром консервных банок», ревущие сиги, качающиеся и дребезжащие ножи, которые «торчат из ранок», – погружают нас в атмосферу безумия. Но это не просто безумие, это дьявольская литургия, освещенная «подводным светом». Интересно, что мы встречаемся с «перевернутой» семантикой света: он идет не сверху, а снизу.

Парадоксальным представляется конец стихотворения:

Весы читают «Отче наш».
Две гирьки, мирно встав на блюдец,
Определяют жизни ход,
И дверь звенит, и рыбы бьются,
И жабры дышат наоборот.

Совершенно непонятно, почему весы читают «Отче наш», почему гирьки «определяют жизни ход», почему «жабры дышат наоборот».

Если анализировать этот отрывок, исходя из соотнесения с гипотетической действительностью, то в реальном плане бытия перед нами – покупка живой рыбы – лещей, которых достают из подводного садка; именно поэтому гирьки «определяют жизни ход», ибо то, что происходит – это путь лещей в смерть. Метафизических же планов здесь, с нашей точки зрения, несколько. Во-первых, «Отче наш» читают на погребении по протестантскому обряду. Весы, таким образом, «отпевают» рыбу, представая перед нами в качестве своеобразного «пастора». С другой стороны, исходя из общего контекста стихотворения, мы можем увидеть в данной ситуации завершение «черной мессы», где читается молитва «Отче наш» наоборот. Характерно, что слово «наоборот» всплывает в

последней строке стихотворения («жабры дышат наоборот»), то есть, разрывая эти понятия, Н. Заболоцкий умело маскирует потаенный смысл стихотворения.

Еще один потаенный смысл стихотворения можно вскрыть, вспомнив одно из прошений молитвы «Отче наш»: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Это не только просьба о том, чтобы Господь дал нам пищу на этот день, но и просьба о евхаристическом Хлебе, о том, чтобы Господь давал нам причастие – самого себя. Можно сказать, что в рассмотренной нами выше кощунственной «молитве» этому прошению соответствует строка «Хочу тебя! Отдайся мне! // Дай жрать тебя до самой глотки!».

В этом стихотворении – царство подмен. Все и вся меняет свой облик. Облик свой меняет и слово: весы – это не только тот предмет, который назван этим словом, но и бесы, «замаскированные» им же. Именно бесы и читают «Отче наш» наоборот.

Метафизические сюжеты «Столбцов» во многом носят стихийный характер и обладают «мерцающей» семантикой. Кроме того, следует отметить их аксиологическую двойственность: при общей тенденции к отрицанию святости, итогом является осознание невозможности бытия в мире, превратившемся в ад.

«Утопический» период в творчестве Заболоцкого и есть попытка выхода из «ада» «Столбцов». В поэмах «Торжество Земледелия», «Деревья», «Безумный волк», «Птицы», стихотворениях «Венчание плодами», «Школа жуков» и т.д. разворачивается утопия Заболоцкого, которая миметически строится по образцу христианской сотериологии. Сотериология – учение о спасении человека от греха и смерти. Ключевые моменты таинства спасения – Боговоплощение, которое становится поворотным пунктом в судьбе человечества, и искупительная жертва за Вселенную, которую приносит Христос. Крестная смерть и воскресение спасают человека и весь мир, наступает новый эон бытия.

В поэтическом мире Заболоцкого вся природа, все «звенья» ее тварного состава поражены злом взаимного уничтожения, обезображены смертью. Именно смерть и страдание бессловесной твари – верховное зло в мироощущении и мире Заболоцкого. Он поэтически воплощает мысль апостола Павла о том, что «вся тварь стонает и мучится донныне, ожидая откровения сынов Божиих». Для исцеления и спасения этого страдающего мира необходима жертва. И именно мотив жертвы является центральным для утопии Заболоцкого тридцатых годов. Сами образы жертвы различны в разных произведениях этого периода, различно и наполнение понятия жертвы. Но главным ее итогом в поэтическом мире Заболоцкого является возникновение нового, преображенного эона бытия, нового строя человеческой и вселенской жизни.

В произведениях тридцатых годов перед нами разворачивается своеобразная философия нового «общего дела»: человечество призывается к одухотворению природы

посредством дарования ей разума (своего рода аналога благодати). Утопия Заболоцкого приобретает в его мироощущении статус «секулярной религии».

В творчестве 1940-х – 50-х годов мифопоэтика утопии трансформируется: она уходит в метафизический план стихотворения и становится движущей силой и порождающей матрицей для многочисленных метафор. Так, если в «Школе жуков» жертва «ста безголовых героев», отдавших свой разум для того, чтобы «сияло животных разумное царство», становится опорой для сюжетной конструкции, то в стихотворении «Читайте, деревья, стихи Гезиода» приобщение природы к миру человеческого разума совершается через метафоры «ученичества» и через посредство особого семантического механизма. Он воплощается в разнообразных смысловых конструкциях, обозначающих телесный *контакт* человека и явлений природного мира, который предполагает таинственный метафизический «акт» передачи разума природе («И бабочки, в солнечном свете играя, // Садятся на лысое темя Сократа»).

Характерной чертой поэтики А. Тарковского является принцип иконичности, который приводит к появлению эонотопосов⁴. Как правило, появление эонотопоса происходит через имя, находящееся в поле христианской, библейской образности. В стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык...» таким «каналом» является имя величайшего библейского пророка Исайи.

Имя Исайя является духовно-энергетическим центром стихотворения, от которого расходятся своеобразные «круги», как бы «волны вечности», воплощенные в конкретных словесных образах «вневременного языка», пленки «без времени, верха и низа». Эонотопос имени Исайя порождает и сложные, неоднозначные образы «каменной книги», «каменных жерновов», «камневерти», камней пустыни, на которых собирается народ. Эти образы находятся между собой в особых отношениях, которые становятся понятными только благодаря тому, что происходит преобразование хронотопа стихотворения в эонотопос. Так, образ каменной книги, который можно интерпретировать и как Скрижали Завета, данные Моисею, и как Священное Писание в целом, – это одновременно и образ каменных жерновов, размалывающих зерно человеческого тела. Жернова – как бы страницы Великой Книги, и в такую страницу «проникает», превращается в нее, пройдя через немислимые страдания, герой стихотворения («...и уже я по горло в двухмерную плоскость проник»). «Двухмерная плоскость» священного «листа» каменной книги – это воплотившаяся вечность («...тоныше волоса пленка без времени, верха и низа»).

В поэзии А. Тарковского явлен особый тип поэтического мышления, суть которого – в осознании собственной судьбы, собственного экзистенциального опыта жизни и творчества через жизнь тех библейских героев, чьи имена мы встречаем в стихах поэта.

Имена Адама, Давида, Иакова (Израиля), Исаяи, Лазаря, Петра и т.д. являются своеобразными коррелятами «домостроительства» поэтического мира А. Тарковского. Можно сказать, что в его стихах решается проблема сублимации как проблема «...возведения бытия по ступеням иерархии ценностей снизу вверх»⁵.

Смысловые каналы, по которым вечность входит во время, в поэзии Тарковского не ограничиваются библейскими именами. Эонотопос может быть следствием определенных экзистенциальных состояний – и это прежде всего состояние любви и творчества. Рождение и смерть как онтологические точки соприкосновения с миром иным, воплощаясь в тематическом плане стихотворения, также являются факторами реализации эонотопоса.

Особый тип поэтического слова Тарковского, возникающего в эонотопосе, – это слово, в котором представлено двуединство обыденного и библейского смысловых пластов (тщета, нищета, соль, желчь, хлеб, плоть, кровь, желчь, камень, посох и т.д.). «Библейский» слой иногда находится «в латентном состоянии», но, подобно тому, как в поэтическом тексте может происходить оживление внутренней формы слова, в силовом поле эонотопоса в поэзии Тарковского происходит «оживление» священного, библейского слоя.

Если охарактеризовать слово Тарковского в целом, то следует сказать о псалмическом мелосе его поэзии. Ключевой с этой точки зрения является строчка «Но ожил у меня на языке псалом царя Давида». Слово Тарковского – это как бы «слово не от мира сего». Сама возможность существования такого слова связана, как нам представляется, с особым духовно-лингвистическим феноменом, суть которого раскрыта о. Георгием Флоровским. Говоря о языке Священного Писания, Флоровский отмечает, что величайшее чудо и тайна Библии состоит в том, что «...она содержит Слово Божие на человеческом языке»⁶, причем «человеческий язык нисколько не ослабляет абсолютность Откровения, не ограничивает силу Божьего слова». Божие слово, согласно мысли религиозного философа и богослова, не умаляется и не бледнеет от того, что принадлежит языку человеческому. Напротив, человеческое слово преображается, поскольку Бог благоволил говорить на языке человека. Флоровский пишет: «Когда божественная истина скажется и изрекается на человеческом языке, самые слова преображаются <...> становятся священными. Слова догматических определений, часто взятые из «повседневного» философского языка, уже не простые и случайные слова, которые можно заменить другими. Нет, это – вечные и незаменимые слова <...> Это значит, что через изречение Божественной истины определенные слова <...> увековечены»⁷. «Вечные, незаменимые слова», «пресуществленные слова», «увековеченные слова» – именно к

этому духовно-языковому полюсу обращено слово Тарковского как выражение его личности. Не случайно в стихотворении «Словарь» Тарковский называет язык «святым» («Все эр и эль святого языка»).

Одним из ближайших друзей А. Тарковского и его поэтическим единомышленником был поэт Семен Липкин.

Липкин – поэт библейской мудрости. Творчество для него есть выполнение завета Творца, исполнение своего богоподобия. Здесь осознание и великой славы человека, и величайшей ответственности за результат своего творчества, в данном случае, за свои слова.

О. Мандельштам мечтал об идеальном читателе, который является собеседником поэта. Для Липкина таким собеседником был Бог. В стихотворении «Беседа», написанном в 1942 году, поэт среди вопросов, которые являются и исповедью, задает и такой: «Я словами играл и творил я слова, // И не в том ли повинна моя голова?»(34)⁸. Осознание, что слово может быть сильнее, важнее, выше дела, а, следовательно, и страшнее, и греховнее, – требует предельной ответственности от поэта. В другом стихотворении военной поры – «Имена», написанном в окопах Сталинграда, Семен Липкин разворачивает перед читателем философско-поэтическую притчу на основе библейского сказания из Книги Бытия о том, как Адам нарекал имена всем тварям: «Работа была для Адама трудна: // Явлениям и тварям давал имена» (44). И в этом стихотворении говорится о страшной ответственности Адама-поэта за слова и мысли:

Всеобщая ночь приближалась к садам.
«Вот смерть», – не сказал, а подумал Адам.

И только подумал, едва произнес,
Над Авелем Каин топор свой занес. (45)

Интересно, как Липкин гениально просто показывает, что смерть не является творением Бога. Адам дал имена всему сотворенному. Смерти еще не было, но было уже грехопадение (дети у Адама и Евы родились уже после изгнания из Рая). Смерть – это «творение» человека, так как она следствие грехопадения, а грехопадение – следствие человеческого своеволия. В стихотворении Адам через метафору «ночь – смерть», ставшую возможной именно после грехопадения, делает смерть реальной. Таким образом, зло, царящее в мире: смерть, убийство, страдание – дело рук (мыслей, слов) самого человека. Реальный поэт, Семен Липкин, погруженный в ад войны, не только не возлагает ответственность за царящее зло на Бога, не только не ропщет на Него за то, что допустил

это зло, но... открывает Его, встречает Его, заключает с Ним договор, как ветхозаветный праотец и пророк:

Если в воздухе пахло землею,
Или рвался снаряд в вышине,
Договор между Богом и мною
Открывался мне в дымном огне. (60)

Встретить Бога в разрыве снаряда дано избранным.

В поэзии Липкина равно присутствуют и ветхозаветная пророческая мудрость, и новозаветная весть о Рождестве Спасителя. Поэт стоит как бы на рубеже между двумя Заветами. Семена Липкина можно назвать «Симеоном Богоприимцем» в русской поэзии. Не порывая корней с древним Израилем, Семен Израилевич не отвергает и Христа. И здесь именно страдания и скорби Иисуса Христа и Его Пречистой Матери являются мостом, соединяющим поэта с Ними. Страдания человека – это страдания Богочеловека и Его Матери:

Когда Казанскою была,
По озеру не уплыла,
Где сталкивался лед с волнами,
А над Невою фронтовой
Вы оба – Ты и Мальчик твой –
Блокадный хлеб делили с нами. (298)

В стихотворении «Скорбь» перед нами образ Богородицы, скорбящей за весь род человеческий, но в этой всеобщности каждый не растворяется в безликой массе. Наверное, правильнее сказать, Богородица скорбит не за всех, а за каждого. Такое понимание для Липкина – акт личного опыта. Потому поэт и имеет полное право исходить из него, исходить из собственных чувств и чувств своих близких:

Я не знаю, глядя издалече.
Где веков туманна колея,
Так же ли благословляла свечи
В пятницу, как бабушка моя.

Так же ли дитя свое ласкала,
Как меня моя ласкала мать,
И очаг – не печку – разжигала,

Чтоб в тепле молитву прочитать.

А кому Она тогда молилась?
Не ребенку, а Его Отцу,
Ниспославшему такую милость
Ей, пошедшей с плотником к венцу.

Так же ли, качая люльку, пела
Колыбельную в вечерний час?
Молодая – так же ли скорбела,
Как теперь Она скорбит о нас? (293)

Семен Липкин историю вообще воспринимает лично. Века, тысячелетия – это все в нем, это все его, и все вершится здесь и сейчас: «Разве не при мне кричал Исая, // Что повергнут в гноище Завет? // Не при мне ль, ахейцев потряся, // Сказывал стихи слепой аэд?» (215). Такое переживание времени вряд ли можно объяснить только тем, что Липкин всю свою творческую жизнь был и переводчиком, чье перо заставляло говорить по-русски седую древность минувших культур. Дело в другом. Обычное время для поэта – это то, чего нет: «...и тому не раз я удивлялся, // что Ничто мы делим на года», – читаем мы в этом же стихотворении. Время – это то, что исчезнет: «Ангел в Апокалипсисе клялся, // Что исчезнет время навсегда», – такова концовка стихотворения. Взгляд Липкина на время, на историю находится в точке исполнения времен. Это взгляд *sub specí aeternitatis*. То, что достойно вечности, в вечности и остается, где нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, а все просто есть. Поэт ощущает причастным себя этой вечности. Но в то же время он осознает, что необходимо быть достойным ее. А мир вокруг как раз наоборот становится все менее приближен к вечности, к Богу. Более того, мир, несмотря на течение времени, застрял в одной точке – самой страшной точке земной истории:

Смятений в мире было много,
Ужасней всех, страшней всего –
Две ночи между смертью Бога
И воскресением Его.

И ужас в том, что в эти ночи
Никто, никто не замечал,
Как становился мир жесточе
И как, ожесточась, мельчал.

.....
Но мир по-прежнему плодился
И умножал число вещей...
Я тоже, как и вы, родился
В одну из тех ночей. (208)

Мир забыл о воскресении и о Воскресшем, а значит, забыл и о суде и Судии. Долг поэта напомнить об этом *urbi et orbi*.

Младший современник Н. Заболоцкого, А.Тарковского, С. Липкина Иосиф Бродский – поэт религиозный. Это – факт, который подтверждают многие высказывающиеся по данной проблеме. Ю. Кублановский в одном из интервью сказал, что «...поэт такой величины, как Бродский, не может быть атеистом... Через опыт ему дано метафизическое ощущение мира и ощущение Творца. И он постоянно ведет с Творцом своего рода тяжбу. Это один из главных сюжетов поэзии Бродского»⁹. Лев Лосев говорил: «Я думаю, что в русской литературе нашего времени, в русской поэзии после Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама не было другого поэта, который с такой силой выразил бы религиозность как таковую»¹⁰. Здесь, правда, встает вопрос: что же такое «религиозность как таковая»? Как правило, религиозность менее всего абстрактность, ибо всегда телеологична, обусловлена целью. Очевидно под «религиозностью как таковой» следует понимать то состояние, когда цель не выбрана, то есть состояние религиозного поиска. И. Бродский, на наш взгляд, именно в этом состоянии религиозного поиска и находился. Его духовный путь нельзя назвать прямолинейным. Муза не послушна воле Божьей. Как говорил уже цитировавшийся Ю. Кублановский: «Если, допустим, у Пушкина четко прослеживается линия от рококо, от кощунства, от Вольтера и Парни к христианству в его конкретной православной традиции, то у Бродского мы видим нечто скачкообразное»¹¹.

Многообразие религиозного поиска у Бродского ограничено. По всей видимости, достаточно серьезно можно говорить о поиске лишь в одной традиции – библейской, христианской.

Конечно, было бы ошибкой называть И. Бродского христианским поэтом. Но его религиозный, а лучше сказать религиозно-эстетический поиск протекает в этом пространстве. Поэтому библейские сюжеты и персонажи, мотивы и аллюзии часто встречаются в его произведениях. Однако полностью посвященных этой тематике стихотворений немного. Это «Исаак и Авраам», «Сретение» и «Рождественские стихи». Рассмотрим первое из них.

Стихотворение «Исаак и Авраам» является единственным во всем творчестве И. Бродского, написанным на ветхозаветную тематику. Остальные «библейские стихи» – новозаветные.

Стихотворение написано в 1963 году. Написано оно, что называется, по горячим следам, то есть сразу после первого знакомства с Библией: «Тут-то я и прочитал Ветхий и Новый Завет <...> Я решил: “Это мой мир”. Я сказал себе: “Какой бы высокой ни оказалась материя, мне от нее никуда не деться”. Поэтому, написав “Исаака и Авраама”, я не совсем понимал, о чем пытаюсь сказать. Мне просто нравилась эта история, она была жутко интересной, и я решил описать ее»¹².

Объем стихотворения во много раз превосходит объем библейского повествования, которое лаконично и динамично. Библейское повествование – это онтология, запечатлено лишь то, что вечно. Недаром «жертвоприношение Авраама» находится в книге «Бытие» (Быт. 22, 1–19). И. Бродский привносит психологию, то есть к духовной стороне добавляет душевную. Эту душевную нагрузку несет и передает прежде всего диалог: диалог Авраама с Исааком, а затем Ревекки с Исааком, который почти дословно совпадает с первым, являясь своего рода рифмой.

Попытка представить душевную сторону библейской истории была осуществлена С. Кьеркегором в его работе «Страх и трепет». Философ приходит к выводу, что о душевном здесь нужно забыть, ибо душевная сторона – это либо этическое, либо эстетическое, а здесь имеет место религиозное, то есть абсолют, царство Духа. Объектом исследования у С. Кьеркегора является Авраам – «рыцарь веры».

В отличие от С. Кьеркегора, И. Бродский свое внимание сосредоточивает на Исааке – жертве. Авраам знает все. Исаак – ничего. Его путь – это путь постижения Божьего Промысла. Путеводительным знаком и символом становится куст. Куст в стихотворении находится в метафизической связи со всем. Он – символ вселенной, мироздания.

По сути дела куст похож на все.
На тень шатра, на грозный взрыв, на ризу,
на дельты рек, на луч, на колесо –
но только ось его придется книзу.
С ладонью сходен, сходен с плотью всей.
При беглом взгляде ленты вен мелькают.
С народом сходен – весь его рассей,
но он со свистом вновь свой ряд смыкает.
.....
Но больше он всего не с телом схож,
а схож с душой, с ее путями всеми. (I, 271)¹³

Куст схож с душой любого человека, но не любой человек это понимает. Исааку открывается этот символ. Но все равно еще куст остается загадкой, тайной. Ее непременно нужно постичь, открыть сокровенный смысл. Начинается побуквенный анализ куста:

Кто? Куст. Что? Куст. В нем больше нет корней.
В нем сами буквы больше слова, шире.
«К» с веткой схоже, «У» – еще сильнее.
Лишь «С» и «Т» в другом каком-то мире. (I, 272)

В каком же другом мире находится буквы «С» и «Т», что они означают? Ответ Исааку приходит в сонном видении. Всевышний ему открывает истину букв, истину куста, истину жертвы:

Что ж «С» и «Т» – а КУст пронзает хмарь.
Что ж «С» и «Т» – все ветви рвутся в танец.
Но вот он понял: «Т» – алтарь, алтарь,
а «С» на нем лежит, как в путах агнец.
Так вот что «КУСТ» К, У и С, и Т.
Порывы ветра резко ветви кренят
во все концы, но встреча им в кресте,
где буква «Т» все пять одна заменит. (I, 275)

Сон Исаака пророческий. И. Бродский совершенно точно следует христианскому пониманию и толкованию Ветхого Завета. Исаак – пророческий символ Христа. Жертвоприношение Авраама – есть прообраз Крестной Жертвы. И Исаак у Бродского видит во сне этот крест:

Не только «С» придется там уснуть,
не только «У» делиться после снами.
Лишь верхней планке стоит вниз скользнуть,
не буква «Т» – а тотчас КРЕСТ пред нами. (I, 275)

Таким образом, Куст есть Крест, который является первоосновой и спасением мира. Куст рождает Крест, жертвенный крест, то есть Распятие. Можно сказать, Куст рождает Христа! И здесь нет никакого кощунства. Куст Неопалимой Купины, из которого говорил Бог с Моисеем, является прообразом и символом Богородицы Девы Марии. Исааку это, естественно, неизвестно. Он жил задолго не только до Боговоплощения, но и до

Моисея. Знал ли об этом сам И. Бродский, когда писал стихотворение, у нас сведений нет. Если не знал, то перед нами подлинное чудо. Язык, которому поэт всецело доверял, привел его к Истине.

На этом постижение Истины в стихотворении не заканчивается. И. Бродский проводит теперь побуквенный поэтический анализ имени ИСААК:

По-русски «И» – всего простой союз,
который числа действий в речи множит
(похожий в математике на плюс),
однако, он не знает, кто их сложит.
.....
Что значит «С» мы знаем из к у с т а:
«С» – это жертва, связанная туго.
А буква «А» – среди этих букв старик,
союз, чтоб между слов был звук раздельный.
По существу же, – это страшный крик,
младенческий, прискорбный, вой смертельный (I, 280)

А сдвоенная, строенная буква «А» превращается в «воплъ страшной муки», в вопль сжигаемой жертвы:

«Объяло пламя все суставы “К”
и к одинокой “А” стремится прямо!»
Но не вздымает нож ничья рука,
чтоб кончить муку, нет вблизи Абрама.
Пол-имени еще в устах торчит.
Другую половину пламя прячет.

И СновА жертвА на огне Кричит:
вот то, что «ИСААК» по-русски значит. (I, 280)

Действие множится, плюсуется, «И СновА жертвА на огне Кричит». И это происходит снова и снова. Жертвоприношение происходит постоянно. Чудо слова опять приводит поэта к Истине. Как грехи человеческие ежедневно распинают Христа, так и ежедневно в церквах совершается Жертва Вечерняя, совершается таинство Евхаристии.

Прикоснувшись к Библии, взяв библейский сюжет для стихотворения, И. Бродский вступил в священное пространство и священное время, более того, он соприкоснулся с вечностью. Исторические события, века и тысячелетия, сосредоточились в одном месте и

в одно время. Гора Мориа, на которой были Авраам и Исаак, становится и горой Синай с горящим Кустом Неопалимой Купины, и горой Голгофа, где произошла Крестная Казнь Иисуса Христа. А постоянно свершающаяся Жертва говорит о жизни Церкви от апостольских времен вплоть до конца мира. И если вспомнить, что Голгофа по преданию является могилой Адама, то мы получим икону истории человечества с точки зрения вечности. Именно на иконе диахроническая цепь событий представлена синхронно. Дан миг вечности, в который уложены все времена. И. Бродский интуитивно, силой полученного дара слова, создал стихотворение «иконного» вида. Можно сказать, что поэт внутри своего стихотворения сделал скачок из «хронотопа» в «иконическое время» и в «иконотопос»¹⁴. Время и пространство преобразуются.

Примечания

¹ Смоленский А. Художественный мир творчества Заболоцкого в контексте художественного мира Библии. – Электронный ресурс: [http:// filgrad.narod.ru](http://filgrad.narod.ru).

² Зедльмайр Х. Смерть света // Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 389.

³ Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого // Семенова С. Преодоление трагедии. М., 1989. С. 315.

⁴ В трудах В. Лепахина, посвященных искусству иконописи, по аналогии с термином «хронотоп», введенным в филологию М. Бахтиным, используется другой термин – «эонотопос». В своем исследовании «Икона и иконичность» в главе «Эонотопос в древнерусской литературе» В. Лепахин пишет: «Принцип иконичности – двуединства Первообраза и образа, Божественного и человеческого, небесного и земного – характерен не только для иконы, но и для всей древнерусской литературы, в частности, для трактовки времени и пространства. Чтобы обозначить особенности понимания и изображения времени и пространства в Православии и древнерусской литературе, можно было бы говорить просто о «сакральном хронотопе», но такое словосочетание не выражает суть явления, поэтому мы предложили термин эонотопос (от греч. эон – вечность, век и тоπος – место, местность, область, страна, пространство)». (Лепахин В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 291).

⁵ Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 67. Там же философ говорит о том, что высшая сублимирующая и преображающая сила может принадлежать только святости. «Только образ, излучающий сияние святости, вызывающий мистический трепет, – только он сублимирует с предельной силой».

⁶ Флоровский Г. Богословские отрывки // Флоровский Г. Вера и культура. – СПб., 2002. С. 441.

⁷ Там же. С. 449–450.

⁸ Тексты стихотворений даются по книге: Липкин С. Воля. М., 2003; в скобках указывается номер страницы)

⁹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 192.

¹⁰ Там же. С. 125.

¹¹ Там же. С. 192.

¹² Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000, С. 509.

¹³ Все цитаты стихотворений И.Бродского даются по: Бродский И.А. Собр. соч.: в 4-х т. СПб., 1995; в скобках указывается номер тома и страница

¹⁴ Лепахин В. Икона и иконичность. СПб., 2002. «Иконическое время» – это «воплотившаяся вечность».

«Исторический романс» Тимура Кибирова

Тотальную цитатность как самое наглядное свойство постмодернистских текстов теоретики постмодернизма объясняют представлением авторов об исчерпанности всех возможных языков культуры, деперсонализацией автора, видят в ней сознательное воспроизведение хаотичности мира, поглощение субъекта речи языком и, напротив, преобразование общего в индивидуальное, банального в новое.

Давно известный прием приобретает во второй половине XX века совершенно иную мировоззренческую основу по сравнению с литературными переключками классической поэзии.

Традиционно цитата обозначала *преемственность* идей и культур, сейчас во многих случаях указывает на *разрыв* между ними.

В стихотворении Тимура Кибирова «Исторический романс» звучат голоса и возникают образы из произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, В.В. Хлебникова, С.А. Есенина, А.А. Ахматовой, Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича.

В заглавии текста присутствует множественная игра значениями слов *роман* и *романс*. Историческими бывают *романы* (литературный жанр), но у Кибирова речь идет о романе любовном, который и становится метафорой исторического пути России. Один из формальных аспектов этой языковой игры дает читателю возможность мысленно отделить последнюю букву (-с), то есть прочесть заглавие стихотворения с ёрнически архаизирующим «словоерсом»: «*Исторический романъ-съ*»¹.

Прежде всего, «Исторический романс» представляет собой парафраз стихотворения Н.А. Некрасова «Тройка», ставшего популярным романсом:

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАНС

Что ты жадно глядишь на крестьянку,
подбоченься, корнет молодой,
самогонку под всхлипы тальянки
пригубивши безусой губой?

Что ты фертом стоишь, наблюдая
пляску, свист, каблуков перестук?

Как бы боком не вышла такая
этнография, милый барчук.

Поезжай-ка ты лучше к мамзелям
иль к цыганкам на тройке катись!
Приворотное мутное зелье
сплюнь три раза и перекрестись!

Ах, mon cher, ах, mon ange, охолонь ты!
Далеко ли, Ваш бродь, до беды,
до греха, до стыда, до афронта,
хоть о маменьке вспомнил бы ты!

Что ж напаялил ты косоворотку?
Полюбуйся, mon cher, на себя!
Эта водка сожжет тебе глотку,
оплетет и задушит тебя!

Где ж твой ментик, гусар бесшабашный?
Где Моэта шипучий бокал?
Кой же черт тебя гонит на пашню,
что ты в этой избе потерял?

Одари их ланкастерской школой
и привычный оброк отмени,
позабавься с белянкой веселой,
только ближе не надо, ни-ни!

Вот послушай, загадка такая –
Что на землю бросает мужик,
ну а барин в кармане таскает?
Что? не знаешь? Скажи напрямик!

Это сопли, миленочек, сопли!
Так что лучше не надо, корнет.
Первым классом уютным и теплым
уезжай в свой блистательный свет!

Брось ты к черту Руссо и Толстого!
Поль де Кок неразрезанный ждет!
И актеры к канкану готовы,
Оффенбах пред оркестром встает.

Блещут логи, брильянты, мундиры.
Что ж ты ждешь? Что ты прешь на рожон?
Видно вправду ты бесишься с жиру,
разбитною пейзажкой пленен.

Плат узорный, подсолнухов жменя,
черны брови да алы уста.
Ой вы сени, кленовые сени,
ах, естественность, ах, простота!

Все равно ж не полюбит, обманет,
насмеется она над тобой,
затуманит, завьюжит, заманит,
обернется погибелью злой!

Все равно не полюбит, загубит!..
Из острога вернется дружок.
Искривятся усмешечкой губы.
Ярым жаром блеснет сапожок.

Что топорщится за голенищем?
Что так странно и страшно он свищет?
Он зовет себя Третьим Петром.
Твой тулупчик расползся на нем².

Стихотворение «Исторический романс» как будто иллюстрирует такой тезис современного философского литературоведения:

И вот, постмодернизм, с его отвращением к утопии, перевернул знаки и устремился к прошлому – но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. Произошла рокировка³.

В «Историческом романсе» происходит и рокировка фигур некрасовской жанровой зарисовки: любовное томление охватывает не девушку, а корнета, соблазняет она, а не он.

Приведем стихотворение Некрасова:

ТРОЙКА

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать, забило сердечко тревогу –
Все лицо твоё вспыхнуло вдруг.

И зачем ты бежишь торопливо
За промчавшейся тройкой вослед?..
На тебя, подбоченьясь красиво,
Загляделся проезжий корнет.

На тебя заглядеться не диво,
Полюбить тебя всякий не прочь:
Вьется алая лента игриво
В волосах твоих, черных как ночь;

Сквозь румянец щеки твоей смуглой
Пробивается легкий пушок,
Из-под брови твоей полукруглой
Смотрит бойко лукавый глазок.

Взгляд один чернобровой дикарки,
Полный чар, зажигающих кровь,
Старика разорит на подарки,
В сердце юноши кинет любовь.

Поживешь и попразднуешь вволю,
Будет жизнь и полна и легка...
Да не то тебе пало на долю:
За неряху пойдешь мужика.

Завязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,

Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной и трудной
Отцветешь, не успевши расцвести,
Погрузишься ты в сон непробудный,
Будешь нянчить, работать и есть.

И в лице твоём, полном движенья,
Полном жизни – появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный, вечный испуг.

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь.

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Не нагнать тебе бешеной тройки:
Кони крепки и сыты и бойки, –
И ямщик под хмельком, и к другой
Мчится вихрем корнет молодой...⁴

Кибиров возражает Некрасову и всей идеологии романтического славянофильства, зная, что идеалы народных заступников и просветителей остались красивой мечтой. Зарисовку любовной ситуации Кибиров превращает в нравоучительную лекцию по истории. То, что для Кибирова – прошедшее, для его адресата-корнета, как и для персонажей стихотворения Некрасова, а также для всех писателей, чьи голоса вплетаются в текст «Исторического романа» – будущее.

Некрасов сочувствует крестьянке, Кибиров – корнету. Поучительный тон предостережений уместен, поскольку прямое обращение адресуется совсем молодому человеку⁵.

Возможная трагедия, о которой повествует Некрасов, несколько преувеличена: жертва соблазна все-таки выйдет замуж, хоть и за неряху, привередника и грубияна, ей все же предстоит *нянчить, работать и есть*, а перед этим у нее «...Будет жизнь и полна и легка». Корнет же обвиняется, может быть, в какой-то мере, и справедливо, но нелогично: не увлекшись корнетом, эта девушка все равно бы вышла замуж за мужика и работала бы не меньше. А преждевременно увянуть от измены возлюбленного могла не только крестьянка.

У Кибирова трагедия представлена как более серьезная: корнета зарежет дружок соблазнительницы, вернувшийся из острога. Чужому, какими бы благими ни были его намерения, нет места в замкнутой системе крестьянского уклада жизни. Сначала повторив слово некрасовского текста *подбоченься*, далее ту же позу Кибиров называет иначе: не на крестьянском, а на дворянском языке: «Что ты фертм стоишь, наблюдая...» Через строку появляется слово, прямо указывающее на внеположность наблюдателя и его позиции: *этнография*. А наблюдает корнет *пляску, свист, каблуков перестук* – как Лермонтов:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков
(«Родина», 1841)⁶.

Это стихотворение Лермонтова начинается строкой «Люблю отчизну я, но странною любовью...»⁷. Кибировский акцент на том, что наблюдатель праздника – человек на нем посторонний, побуждает видеть в слове *странною* этимологическое значение ‘со стороны’. Кстати, Лермонтов был корнетом лейб-гусарского полка.

Адресат предостережений Кибирова наделяется свойствами, противоположными адресату Некрасова: в стихотворении «Тройка» девушка бежит торопливо, а в «Историческом романсе» корнет стоит фертм (у Некрасова проезжий корнет мчался на тройке). Некрасов говорит девушке: «Сквозь румянец щеки твоей смуглой // Пробивается тонкий пушок», а Кибиров корнету: «пригубивши безусой губой».

Слова перемещаются от Некрасова к Кибирову, проявляя свои словообразовательные, фразеологические, омонимические возможности.

При изменении ситуации, обозначенной первыми строками двух текстов, меняется смысловое наполнение слова *жадно*: у Некрасова это слово изображает мечту, а у Кибирова похоть. У Некрасова *жадно* – традиционно-поэтическая метафора, а у Кибирова – общеязыковая и порицающая.

Кибиров, сначала воспроизводя некрасовское деепричастие *подбоченьясь*, потом говорит: «как бы боком не вышла такая // этнография, милый барчук».

Слово *чара*, обозначающее у Некрасова соблазн («Взгляд один чернобровой дикарки, // Полный чар, зажигающих кровь»), переходит в текст Кибирова косвенно, к тому же омонимом (как ‘чарка’)⁸: оно порождает такие детали ситуации: «самогонку под всхлипы тальянки»; «приворотное мутное зелье»; «Эта водка сожжет тебе глотку»; «Где Моэта шипучий бокал?»⁹. В данном случае существенно, что ряд спиртных напитков начинается с отсылки к Есенину, у которого *чары* ‘волшебство’ названы в одной строфе с тальянкой, причем этими чарами можно метафорически *напоить*:

Заглуши в душе тоску тальянки,
Напой дыханьем свежих чар,
Чтобы я о дальней северянке
Не вздыхал, не думал, не скучал»
(«Никогда я не был на Босфоре... », 1924)¹⁰.

Что бы корнет ни пил (по влечению к народу или по совету Кибирова), в чары не наливали: *чара*, *чарка* – это стиливые, условно-поэтические слова, типичные для романсов, как и метафора *напоить чарами* – ‘очаровать’. Именно условность поэтического словоупотребления позволяет объединить в сознании волшебство с посудой.

Мамзели, цыганки, белянка веселая (ср.: «вдалеке от веселых подруг»), *актерки* – это воплощения той *другой*, к которой мчится *корнет молодой* в стихотворении Некрасова. Постоянный эпитет *молодой*, ничего не выражающий, кроме верности традиции (корнеты были только молодыми), из последней строфы Некрасова переходит в первую строфу Кибирова – в составе клише, с той же с инверсией существительного и прилагательного.

Корнет не знает, разумеется, ни Блока, ни Ахматову¹¹, ни Есенина; ни Галича, ни Окуджаву.

А между тем, в «Исторический романс» попали многие образы, детали, слова из произведений этих авторов, особенно в большом количестве – из стихотворения Блока «Россия» (1908)¹²:

Александр Блок

Пускай заманит и обманет, –
Не пропадешь, не сгинешь ты,

Тимур Кибиров

Все равно ж не полюбит, обманет,
насмеется она над тобой,

И лишь забота затуманит	затуманит, завьюжит, заманит,
Твои прекрасные черты...	обернется погибелью злой!

Когда звенит тоской острожной	Из острога вернется дружок.
-------------------------------	-----------------------------

Мне избы серые твои	Что ты в этой избе потерял?
---------------------	-----------------------------

Да плат узорный до бровей	плат узорный, подсолнухов жменя
---------------------------	---------------------------------

Когда блеснет в дали дорожной	Ярым жаром блеснет сапожок
Мгновенный взор из-под платка	

Совпадений немало, хотя многие из этих образов и соответствующих слов – топосы, общие места: *дорога, ямщик, избы, тоска, блеск*. Но ведь именно с топосами и Блок, и Кибиров имеют дело. Блок – как символист, Кибиров – как поэт, который пишет в постмодернистское время и принимает во внимание теорию топосов-симулякров. Стихотворение Блока, конечно, соотнесено со знаменитой метафорой Гоголя «Русь – птица-тройка». В «Тройке» Некрасова строки «Не нагнать тебе бешеной тройки // Кони крепки и сыты и бойки» тоже отчетливо перекликаются со словами из поэмы «Мертвые души»: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?»¹³. И Кибиров объединяет в «Историческом романсе» стихотворения «Тройка» и «Россия», обращившись к Гоголю, у которого «птица-тройка» Русь несется неведомо куда, пугая народы.

Противореча Некрасову, Кибиров возражает и Блоку. Блок говорит *не сгинешь*, а Кибиров – *обернется погибелью злой*, да и потом эту погибель от осторожного соперника показывает весьма выразительно, убеждая Пушкиным, Лермонтовым¹⁴, Есениным¹⁵, Блоком¹⁶, Хлебниковым¹⁷. Параллель с Хлебниковым существенна еще и потому, что его 5-я главка поэмы «Настоящее» начинается словами «Ах вы сони! Что по-барски...», а у Кибирова в «Историческом романсе» есть строка «Ой вы сени, кленовые сени»¹⁸.

Возможно, что в финале стихотворения Кибирова есть отсылка к Достоевскому и Некрасову: в строке «Что топорщится за голенищем?» читается слово *топор*¹⁹.

Заключительные строки «Исторического романа» «Он зовет себя Третьим Петром. // Твой тулупчик расползся на нем», ясно указывая на «Капитанскую дочку» Пушкина, говорят о бессмысленности смягчения нравов благотворительностью со стороны чужака (тулупчик не по размеру).

Отождествление острожного дружка с Пугачевым направляет повествование вспять, в глубь истории, что можно понимать как высказывание: ‘так было и раньше, значит, будет и потом’.

Загадка про сопли, которую Кибиров загадывает корнету, – это загадка и для читателя. Корнету автор сразу, но не до конца, сообщает ответ, а читатель вполне может сам догадаться, что это за сопли. Для этого надо обратить внимание на то, что в других текстах Кибирова слова *слюна*, *сопли* означают проявление чувствительности:

А вдали звенят струною
легионы нежных тех,
КСП своей *слюною*
начертавших на щите!

Впрочем, только ли слюною?
Розенбаум в Афган слетал,
с кровью красною чужою
сопли сладкие смешал.

(«Л.С. Рубинштейну»; курсив мой. – Л.З.)²⁰;

И, видимо, мира основы
держались еще кое-как
на честном бессмысленном слове
и на простодушных *соплях*.

(«Дашь деконструкцию! Дали... »; курсив мой. – Л.З.)²¹.

В таком случае мужик, бросающий сопли на землю, и барин, носящий их в кармане, – аллегория двух типов отношения к жизни – несентиментально практичного и непрактично чувствительного.

В стихотворении «Россия» Блок дважды упоминает слезы. Сначала он уподобляет слезам избы и песни («Мне избы серые твои, // Твои мне песни ветровые // Как слезы первые любви»), а потом, романтизируя социальные потрясения («Какому хочешь чародею // Отдай

разбойную красу! // Пускай заманит и обманет...»), соглашается признать будущие слезы благом («Ну что ж? Одной заботой боле – // Одной слезой река шумней»²²).

Загадка о соплях помещена в структурно центральную и сюжетно кульминационную строфу «Исторического романса»: именно после разъяснения загадки следует: «Так что лучше не надо, корнет. // Первым классом уютным и теплым // уезжай в свой блистательный свет!»²³. Радости жизни представлены Поль де Коком, канканом актерок, опереточной музыкой – знаками развлекательной «массовой культуры» того времени.

Корнету предлагается видеть в крестьянке *пейзанку*. Пейзанами называли крестьян сентименталисты XIX века, сочувствующие простому народу, а к концу XX века эмоциональное восприятие этого слова как иностранного не только не забылось, но, напротив, усилилось. Слово стало употребляться исключительно иронически, его стилистическое значение, связанное с неодобрением сентиментализма, заслонило собой предметное значение. Слово *пейзанка*, как и слово *этнография* (синекдоха в этом тексте), как и весь образный строй стихотворения, его сюжет, интонационный диссонанс драматического сюжета с музыкальным строем романса на стихи Некрасова, – обозначение границы между двумя мирами, двумя культурами: образованного общества и крестьянства. Нарушение этой границы грозит бедой всем участникам ситуации, но в первую очередь – не объектам, а субъектам воздействия на крестьянский мир.

Упоминание ланкастерских школ в строфе «Одари их ланкастерской школой // <...> только ближе не надо, ни-ни!» находит соответствие в хрестоматийных текстах русской литературы, например, у Грибоедова («Горе от ума», действ. III, явл. 21), у Гоголя («Мертвые души», том I, гл. VIII), у Пушкина²⁴ («Барышня-крестьянка»):

Х л е с т о в а

И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних
От пансионеров, школ, лицеев, как бишь их;
Да от ланкартачных взаимных обучений²⁵;

Почтмейстер заметил, что Чичикову предстоит священная обязанность, что он может сделаться среди своих крестьян некоторого рода отцом, по его выражению, ввести даже благотворное просвещение, и при этом случае отозвался с большою похвалою об Ланкастеровой школе взаимного обучения²⁶;

«Что за чудо! – говорил Алексей. – Да у нас учение идет скорее, чем по ланкастерской системе»²⁷.

Обратим внимание на то, сюжет «Барышни-крестьянки» основан на мнимых пересечениях границы: барчук думает, что перед ним крестьянка, а ряженая барышня делает вид, что вторгается в чуждый ей мир.

Таким образом, стихотворение Тимура Кибирова «Исторический романс», аккумулируя знаки культуры, наполняя их новыми смыслами в многоголосом полилоге и формируя разветвленную систему отсылок, превращает «вторичный текст» – в *гипертекст*.

Примечания

¹ Наблюдение над имплицитным «словоерсом» – дополнение И.Е. Лощилова.

² Кибиров Т.Ю. Стихи о любви. М., 2009. С. 212–214.

³ Эпштейн М.Н. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. С. 284.

⁴ Некрасов Н.А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967. Т. 1. С. 105–106.

⁵ Вообще, видимо, корнетов принято поучать; ср. написанные Б.Ш. Окуджавой, автором известных *исторических романов* и песни «Я пишу исторический роман» (1975), слова «Песенки о несостоявшихся надеждах» из кинофильма «Соломенная шляпка» (1974) в исполнении Людмилы Гурченко (музыка И.И. Шварца):

...не то с небес, не то поближе раздались горькие слова:
«Видите ли, мой корнет, очаровательный корнет,
все дело в том, что за невестой, приданого в помине нет!» <...>

«Видите ли, мой корнет, очаровательный корнет,
все дело в том, что в дилижансе, свободных мест, представьте, нет!»
(Окуджава Б.Ш. Капли Датского короля: Киносценарии. Песни для кино. М, 1991. С. 137).

⁶ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 68.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ В «Историческом романсе» Кибирова нет слова *чарка*, но есть целый ряд образов, производных от этого слова. Ср. переход от чары-соблазна к чарочке в таком тексте Кибирова о России:

Мелет Емелька да Стенька дурит,
Мара да хмара на нарах храпит
Чара визжит-верещит.

Чарочка – чок, да дубинушка – хрясь!
Днесь поминали, что пили вчера,
что учудили надысь.
Ась, да Авось, да Окстись
(«Блоку жена...»; курсив мой. – Л.З.; Кибиров Т.Ю. Стихи. М. 2005. С. 534).

⁹ Ср. строфу из романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин»:

Вдовы Клико или Моэта
Благословенное вино
В бутылке мерзлой для поэта
На стол тотчас принесено.
Оно сверкает Ипокреной;
Оно своей игрой и пеной
(Подобием того-сего)
Меня пленяло: за него
Последний бедный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья?
Его волшебная струя
Рождала глупостей не мало,

А сколько шуток и стихов,
И споров, и веселых снов!
(Гл. 4, XLV. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 82–83).

¹⁰ *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. – М., 1995. С. 256.

¹¹ Ср.: «Искривился мучительно рот» («Сжала руки под темной вуалью...», 1916; *Ахматова А.А.* Лирика. М., 1989. С. 16) – «Искривятся усмешечкой губы» (не очень ясно, чьи именно губы из состава этого любовного треугольника). Единичная перекличка с Ахматовой весьма содержательна: в этом параллелизме важна антитеза *мучительно – усмешечкой*, выразительно говорящая о перемене тональности знака, в данном случае жеста.

¹² *Блок А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Театр. С. 296–297.

¹³ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.;Л., 1951. Т. 6: Мертвые души. Том I. С. 247.

¹⁴ Ср.:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет <...>
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь – и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож!
(«Предсказание», 1830; *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 131).

¹⁵ Ср.:

Пойду по белым кудрям дня
Искать убогое жилище.
И друг любимый на меня
Наточит нож за голенище
(«Устал я жить в родном краю... », 1916; *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 1. С. 139).

¹⁶ Ср.:

Где буйно заметает вьюга
До крыши – утлое жильё,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвиё
(«Русь», 1906; *Блок А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 181).

¹⁷ Ср.:

Ах вы, сони! Что по-барски
Вы храпите целый день?
Иль мила вам жизни царской
Умирающая тень? <...>
Граждане города,
В конском дымящемся кале
Вас кричат ножи,
Вас ножи искали!
Порешили ножи,
Хотят лезвием
Баловаться с барьем,
По горлу скользя.
Целоваться с барьем,
Миловаться с барьем,
Лезвием секача
Горло бар щекоча,
Лезвием скользя, – <...>
Чем блеснув за голенищем,
Хлынем! Хлынем!
Вынем! Вынем!
Жарко ждут ножи – они зеркало воли

(«Настоящее», 1921–1922; *Хлебников В.В.* Собр. соч.: В 6 т. / под общ. ред. Р.В. Дуганова. М., 2003. Т. 4: Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904 – 1922. С. 112–113).

¹⁸ Ср. в народной песне:

Ах вы сени, мои сени,
Сени новые мои,
Сени новые, кленовые,
Решетчатые!

(Русские песни / Сост. И.Н. Розанова. М., 1952. С. 41).

Ср. также зачин «Песни трактористов» из фильма «Богатая невеста» (1938): «Ой вы кони, вы кони стальные...» (1937; *Лебедев-Кумач В.И.* Песни и стихотворения. М., 1960. С. 87). У Кибирова народная песня, популярная еще в XIX в. (ее поет, например, персонаж повести И.С. Тургенева «Затишье» [1854]), чревата той же эволюцией, что и творчество Блока в понимании Д.И. Хармса из стихотворных воспоминаний И.В. Елагина:

«Блок – на обратной стороне
Той медали, – объяснил он мне, –
На которой (он рубнул сплеча) –
Рыло Лебедева-Кумача!»

(*Елагин И.В.* Память // Ново-Басманная, 19. М., 1989. С. 720.)

¹⁹ За голенищем может быть, конечно, нож, а не топор, но в ряду убийц из разных текстов русской литературы Раскольников особенно выразителен, а в поэзии фонетика может заслонять точность деталей. Ср. также в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (Часть 3: *Крестьянка*; Гл. III: *Савелий, богатырь святорусский*): «Да наши топоры // Лежали – до поры» (*Некрасов Н.А.* Соч.: В 3 т. М., 1959. Т. 3. Поэмы. С. 183).

²⁰ *Кибиров Т.Ю.* Стихи. М. 2005. С. 800–801.

²¹ Там же. С. 384.

²² Вероятно, имеется в виду «река времен», наполненная песнями. Сочетание *слезой* <...> *шумней* объединяет несколько тропов: оно основано на синэстезии (метафорическом объединении ощущений, воспринимаемых разными органами чувств), на метонимии *слеза* – ‘горе’, на символе *река* – ‘жизнь’.

²³ Ср.:

Мальчишки были безусы,
Прапоры и корнеты
Мальчишки были безумны
К чему им мои советы?!

Лечиться бы им, лечиться,
На кислые ездить воды –
Они ж по ночам:

«Отчизна!

Тираны! Заря свободы!»

(«Петербургский романс», 1968; *Галич А.А.* Облака: Стихи. СПб., 2008. С. 7–8).

²⁴ В той же строфе «Исторического романа» есть и отсылка к «Евгению Онегину»: «и привычный оброк отмени». Ср.: «Ярем он барщины старинной // Оброком легким заменил» (Гл. 2, IV; *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 32).

²⁵ *Грибоедов А.С.* Горе от ума / изд. подгот. Н.К. Пиксанов при участ. А.Л. Гришунина. М., 1988. С. 101.

²⁶ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.:Л., 1951. Т. 6. С. 156.

²⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6: Художественная проза. С. 112.

**Автопародия в парадигме «молчания»:
эстетические контексты лирики Д.А. Пригова**

Автопародия, выражающая скептическое отношение творца к результатам своей деятельности, актуализируется прежде всего в периоды, отмеченные отработанностью известных форм художественного освоения мира. «Эстетическая усталость» обнажает условность литературной формы, выводит на первый план «трагедию творчества». Переживание несоответствия замысленного сказанному приобретает универсальное значение, когда скепсис охватывает не только область поэтики, но и область эстетики. Именно такого рода ситуация сложилась в современной лирике, заведомо вписанной в парадигму «молчания».

В современном контексте поэт перестал быть сакральной фигурой, поскольку претензия искусства на жизнестроение стала казаться неоправданной. Поэт не мыслится в авангарде духовного поиска, поскольку искусство утратило преимущество перед другими областями культуры. Поэт потерял право на исключительность, поскольку эстетическая восприимчивость перестала быть показателем элитарности. В терминах М. Бахтина можно говорить об исчезновении *третьего* – «наадресата» общения, конституирующего диалогическое поле: «Автор никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и *окончательную* волю наличным или близким адресатам <...> и всегда предполагает <...> какую-то высшую инстанцию ответного понимания»¹. Непосредственным следствием утраты этой инстанции явилось возникновение недоверия к возможности и, главное, целесообразности выражения искусством какой бы то ни было истины: «Вопрос об истине, то есть вопрос об отношении к чему-то внешнему для культуры, перестал играть сегодня сколько-нибудь существенную роль для культурного продуцирования»². В этом случае смысловое поле оказывается лишенным структуры, а следовательно, и значения: «Демократия как культурный стиль – это отсутствие стиля», важнейшей приметой современности является недоверие ко всяким «попыткам тотальной организации бытия», в том числе, к «стилю как единой культурной норме»³.

Если полагать двумя измерениями общения метафизическую *вертикаль*, пространство коммуникации, освященное сакральными ценностями, и *горизонталь*, общение в *земной* иерархической структуре⁴, то ни одно из этих направлений в современной ситуации не предполагает зон согласия. Пространство *вертикали* опустошено признанием несубстанциальности субъекта, верой в то, что он только заполняет независимо от него

существующий «просвет». «Другой» в такой ситуации или сводится к некоему обезличенному и «овнутреннему» образу или вообще утрачивает всякий образ: «между “я” и “трансцендентом”» пролегает метафизическая пустота⁵. Пространство *горизонтальности* опустошено утратой веры в «истоки», в измерение «подлинности», где возможно преодоление субъектных границ. Там же, где нет веры в «абсолютно ценное», нет и веры в его носителя, в медиатора диалога. «Третий», выступающий как «исходная смысловая заданность, включающая в себя все потенциальные смыслы», уступает место «аду» как пространству «абсолютной неслышимости»⁶. Измерение диалога и в этом аспекте предстает разрушенным, а высказывание – стоящим на грани самоотрицания. Мир современной культуры, таким образом, – это мир без поля согласия и смыслового баланса.

Если основания диалогического сознания оказываются нарушены, слово способно потерять конкретную адресацию: «интенсивность эмоционального абсолютизма» современной лирики такова, «что временами она перемахивает через все, что находится поблизости, и часто через сам объект»⁷. Это, в конечном счете, приводит к тому, что слово начинает тяготеть к автокоммуникации, балансированию на грани внутренней речи. *Молчание* как отказ праздного и содержательно ненасыщенного говорения оказывается сквозным мотивом многих художественных деклараций. Современная ситуация исчерпывается ссылкой на «болтливость вещей», «болтливость поэзии»⁸. При этом молчание в современной лирике – это не только обращение к «иератическому», «метафизическому», но и знак вовлеченности в символический обмен со смертью. «Смерть, – замечал Т. Адорно, – не может войти в произведение искусства как его “предмет” <...> во всяком искусстве она является сломленной – как аллегория»⁹ – в виде смысловых разрывов, пауз, умолчаний – широкого диапазона условностей, не имеющих иного назначения, кроме указания на собственную пустоту. Современная лирика изобилует указаниями такого рода; больше того, само «сочинительство стихов» нередко рассматривается как «упражнение в умирании»¹⁰. Молчание поэтому – не только веяние апофатки¹¹, но и веяние небытия. Как пишет И. Смирнов, «...не дискриминация смерти запускает в ход механизм <...> обмена, но, наоборот, обмен позволяет идентифицировать смерть как смерть, как необменное»¹². Закономерно поэтому, что, с точки зрения современных поэтов, именно смерть придает происходящему предельную упорядоченность, поскольку она предстает как «единственное подлинное событие»¹³.

Оборотной стороной абсолютизированного молчания в лирике «бронзового века» оказывается легитимация *графомании*. Слово, утратившее вместе с адресатом и очевидную цель, обнаружило тяготение к бесконечному разрастанию: «Формула “мы не писатели” только кажется несвежей, – замечает О. Дарк. – Позиция пишущего “ни для чего”, графомана

и дилетанта, переживается <...> в современных условиях как этически более приемлемая»¹⁴. Предельно десемантизированное высказывание маркирует отсутствие субъекта в пространстве речи, намеренное ускользание от совпадения мышления и бытия. Страх прямого высказывания делает речь «без означаемого» явлением программным: уход от ответственности противопоставляет текст и поступок, определяет тяготение к «холостым оборотам речи»¹⁵. Однако «выпадение» прямого высказывания соотносимо не только со страхом перед личностным бытием, но и со страхом перед смертью и репрезентирующей ее пустотой мира. В современной литературе, по словам И. Кабакова, многое определяет «невроз бесконечного говорения, реализации себя в словах», мотивированный ощущением «изначальной пустотности» бытия; чтобы не исчезнуть в этой пустоте, «...надо говорить, говорить не переставая, ткать непрерывную сеть из слов, фраз, мнений, уже с самого начала лишенную смысла»¹⁶. Текст, призванный засвидетельствовать факт присутствия субъекта, оказывается столь же содержательно пустым, как и текст, призванный субъектность скрыть. Разнонаправленные стратегии, объединяемые страхом, оказываются эквивалентными. Появление в современной лирике «монстров банальности и схематизма»¹⁷ свидетельствует поэтому не о таком сравнительно частном феномене, как кризис авторской воли, но о всеобъемлющей инфляции высказывания.

Таким образом, в современной культуре основания диалога между адресантом и адресатом художественной коммуникации разрушены – нет ни общего кода, ни общего контекста – как следствие, разрушаются и сообщение, и контакт. В этих условиях всякое высказывание обретает автопародийный ореол, ориентируется на дезавуирование собственного содержания. Особенно нагляден этот процесс в лирике, где априори господствует прямая оценка, открыто заявленная авторская позиция. В современной лирике универсальным принципом построения текста оказывается «непрямое говорение», при котором всякое высказывание обретает второй семантический план. Текст в принципе исключает однозначную интерпретацию, нередко балансируя между эстетической провокацией и графоманией как приемом. Ведущими моделями «авторского поведения» оказываются *юродство* и *шутовство*. Эти формы «антиповедения», обладая разной направленностью, совпадают в главном – в переживании «автопародийности» как универсального модуса современного поэтического высказывания.

Характерным примером автопародийной стратегии в современной поэзии является творчество Д.А. Пригова, сознательно легитимировавшего самодискредитацию текста. В «проекте» Д.А. Пригова первостепенной задачей является обнажение дискурсивной основы любого «метавысказывания», сведение любого метафизического утверждения к его речевому, знаковому бытию. Редуктивная операция предполагает разделение текста на язык-

объект и метаязык, где «собственно» авторское начало есть принадлежность «операционального», авторефлексивного плана. Однако, дабы не приобрести статус «абсолютного», метауровень у Пригова постоянно разоблачает сам себя, последовательно *вливая* в текст первого уровня. Поэтическое высказывание характеризуется *мерцанием*¹⁸, неразличимостью персонажного и авторского, что, в свою очередь, ведет к снятию оппозиций серьезное / комическое, высокое / низкое. Приговская ирония представляет собой «модус аксиологической нерешительности, индифферентности»¹⁹; семантическим маркером «переключения» разных смысловых регистров в ней являются *скажем*-жесты: «”скажем”» легитимирует банальность и дилетантизм вечно временного, речевые пробы и наброски», пронизывая текст модальностью неопределенности²⁰. В этой ситуации всякая попытка иронии оказывается самоиронией, а стремление к пародированию чужого текста превращается в автопародирование. Среди ряда примеров такого рода особой репрезентативностью обладают случаи переосмысления знаковых текстов. В поэзии Д.А. Пригова среди других навязчиво варьируемых текстов особое место принадлежит первой строфе «Евгения Онегина».

Самая поздняя из вариаций (1982) сводит пушкинский текст к «банальному рассуждению», де-факто редуцируя всю неоднозначность романного зачина к теме школьного сочинения. В этой связи первичным предметом пародийного осмысления оказывается не столько собственно пушкинский текст, сколько его клишированное отражение в сознании реципиента, неспособного воспринять лирическое высказывание во всей его смысловой наполненности:

**Банальное рассуждение на тему
человеческих нравов в пушкинские времена**

Мой дядя самых честных правил
Когда не в шутку занемог
То уважать себя заставил
Что лучше выдумать не мог

Но что ж это за уваженье
Когда другие для тебя
Подушку поправляют или
Дают лекарство не любя²¹

Расхождения с оригиналом в первой строфе маркируют спрямление причинно-следственных связей, воспроизводят эффект цитирования по памяти; вторая строфа с ее

прямолинейной пафосностью и мелодраматизмом подчеркивает шаблонность мышления, неспособность перевести чужой текст в плоскость этически значимого открытия. Двуплановость пародийного высказывания умножается его обращенностью на себя. Заголовок текста оказывается саморазоблачительным элементом, непоследовательным как в самокритике (первая часть), так и в утверждении истины (вторая часть). Поскольку же заголовочно-финальный комплекс традиционно рассматривается в литературоведении как маркированная сфера авторской активности, его двусмысленность оказывается шагом к автопародии.

Вторая вариация (1975) обнаруживает близкую структуру с двумя разными объектами пародирования. В этом случае приговский текст почти полностью повторяет пушкинский оригинал – за исключением клаузул, приведенных волей автора (персонажа) к единообразию ценой отбрасывания «лишних» слогов и звуков. Первичным объектом иронического переосмысления оказывается в этой связи «ученическое» литературное сознание, для которого механическое переписывание и «усовершенствование» классиков оказывается первым шагом на пути в литературу:

Мой дядя самых честных пра
Когда не в шутку занемо
Он уважать себя заста
И лучше выдумать не мо
Его пример другим нау
Но, боже мой, какая ску
С больным сидеть и день и но
Не отходя ни шагу про
Какое низкое кова

Полуживого забавля
Ему подушки поправля
Печально подносить лека
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя²².

Вместе с тем, только лишь разоблачением сознания, потенциально способного перерасти в графоманское и плагиаторское, авторская интенция не исчерпывается. Второй объект пародирования – это (пост)авангардное сознание с его самоутверждением в «архиве» только ценой деструкции чужого текста. Стратегия «полуслова», связанная с произвольным дроблением лексемы во имя открытия нового смысла, – важная составляющая авангардных поисков в области стиля, получившая значительное развитие в «другой» литературе²³. Не

менее важный момент (пост)авангардного сознания – «репетитивная техника», допускающая создание оригинального текста ценой минимального сдвига связей в претексте²⁴. Этот смысловой фон, безусловно, знакомый Пригову, оказывается фактически приравнен им к «графоманскому» поведению. Тем самым приговский текст, как и в первом случае, оказывается автопародийным.

Самый первый случай обращения к пушкинскому тексту (1974) в меньшей степени, нежели упомянутые выше, предполагает расслоение объектов пародийного переосмысления. Применительно к нему корректнее всего говорить о «пародическом использовании» пушкинского текста, при котором рефлексии подвергается переход классического образца в низовые области культуры. Стихотворный текст расширяется за счет избыточных и внехудожественных вставок, маркируя анахронический характер сопряжения «современного» «автобиографического» сюжета с «готовым» словом культуры. Попытка возвысить историю «революционера» и «ветерана» на деле оборачивается демонстрацией несостоятельности всех претензий на авторитет как его, так и рассказчика:

Мой дядя

Мой дядя прошел через две революции,
Но всегда придерживался самых честных правил,
И когда он не на шутку заболел,
Кажется, раком печени (врачи так и не установили)
(Сказались старые раны и тяжелая жизнь),
То и тогда он был достоин всяческого уважения,
И никогда ничего не выдумывал,
Молодежь многому могла бы у него научиться,
Он был прямо целая наука,
Но ей, нынешней молодежи, видите ли, скука
Учиться, участвовать в общественной жизни,
Или посидеть с больным там день или ночь.
Эх, молодежь, молодежь! – вздыхал старый ветеран, –
Когда кто-нибудь возьмет тебя в ежовые рукавицы²⁵

Отсутствие недвусмысленных показателей различения «авторского» и «персонажного» не позволяет рассматривать этот текст как «сказовый», а следовательно, и его помещает в автопародийный контекст. В этой связи основанием для «влипания» в изображенную речь оказывается знаковое для поставангарда снятие оппозиции элитарное / массовое. Современный художник не мыслит себя в жестком противостоянии профанной среде, поскольку осознает себя ее неотъемлемой частью. Тем самым вульгарное с таким же правом

входит в разряд эстетически релевантного, как и «высокое». Д.А. Пригов, тем самым, и в этом тексте, и во всей рассмотренной серии репрезентирует универсальную для современной культуры ситуацию, в которой обесценивание «прямого» высказывания обуславливает тотальную экспансию (авто)пародийного начала.

Примечания

-
- ¹ Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 306.
- ² Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 133.
- ³ Парамонов Б. Конец стиля. М., СПб., 1999. С. 5, 7.
- ⁴ Пригов К. Дневник: общение с самим собой в пространстве тотальной коммуникации // Проблемы общения в тотальной коммуникации. СПб., 1998. С. 200.
- ⁵ Орлов Д. Закат идентичности и игры в Другого // Проблемы общения в тотальной коммуникации. СПб., 1998. С. 195.
- ⁶ Грякалов А. Третий и мета-физика встречи // Проблемы общения в тотальной коммуникации. СПб., 1998. С. 244, 246.
- ⁷ Бродский И. *Altra ego* // Бродский И. Собр. соч.: В 7 т. СПб., 2001. Т. VI. С. 70.
- ⁸ Айги Г. Поэзия-как-молчание // Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб., 2001. С. 240.
- ⁹ Адорно Т. Избранное: социология музыки. СПб., 1999. С. 209.
- ¹⁰ Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Собр. соч.: В 7 т. Т. V. С. 92.
- ¹¹ Иоффе Д. Лики тишины // Russian Literature. 2005. Vol. LVII. P.
- ¹² Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 51.
- ¹³ Скидан А. Эфирная маска. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-6.html>.
- ¹⁴ Дарк О. Аутизм как новейшая задача литературы // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 259.
- ¹⁵ Белицкий П. Разговоры. М., 2002. С. 128.
- ¹⁶ Цит. по: Эпштейн М. Слово и молчание. М., 2006. С. 195–196.
- ¹⁷ Пригов Д.А. Помиришься со своей гордостью, человек // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S. 290.
- ¹⁸ «Мерцательность – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения, которая предполагает временное “влипание” его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не стать полностью с ними идентифицированным» [Д.А. Пригов] // Московский концептуализм. М., 2005. С. 174.
- ¹⁹ Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S. 285.
- ²⁰ Obermayr B. Dichtung als Möglichkeit, sozusagen // Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 2. // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. SBd. 43. S. 312.
- ²¹ Пригов Д.А. Советские тексты. СПб., 1997. С. 134.
- ²² Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 2. S. 75.
- ²³ Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=50927>
- ²⁴ Пугачев А. Репетитивная техника в поэзии Генриха Сапгира // Полилог. 2009. №2. С. 27–29.
- ²⁵ Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 1. // Wiener Slawistischer Almanach. 1996. SBd. 42. S. 142.

Наивная поэзия в мегаполисе: «Стихи и песни Веры Васильевой»

Новосибирск – один из крупнейших городов России – представляется с первого взгляда не самым подходящим местом для наивной поэзии. Последняя, как правило, находит себе благодатную почву в небольших городах, поселках городского типа, в селах и деревнях. Однако Новосибирск с начала 1930-х годов стал развиваться по модели децентрализации, предусматривающей существование относительно автономных друг от друга частей города, разбросанных на большом расстоянии. С самого начала своего бурного роста Новосибирск стал местом временного проживания или многолетнего оседания массы мигрантов с максимально разнообразными социокультурными традициями и нормами.

Попробуем рассмотреть «стихи и песни» новосибирского современного наивного поэта старшего поколения – Веры Васильевой (1947 г. рождения). Она родилась в переселенческой сибирской деревне («...родилась я днем осенним // В селе Украинка родном»¹) с хорошо сохранившейся фольклорно-песенной традицией – как русской, так и украинской. Фольклор родной деревни и даже семьи повлиял и на некоторые песни ее книги («Ой, Криница, дай воды напиться», «Криниченка», «Женушка, жена-жена!»).

Разумеется, как человек старшего поколения, она испытала сильнейшее влияние советской массовой песни, в меньшей степени – русского романса. В. Васильева рано узнала горечь сиротства («В 15 лет я осталась сиротой» (3)), уже зрелой женщиной предпенсионного возраста сменила место жительства – из Омска попала в Новосибирск – и отнюдь не в лучшие времена («С 90-х живу // И тебя я люблю» (193)), долгое время находилась в состоянии депрессии («Очень скучала, была дипрессия» (3))², пока не увлеклась творчеством – коллективным и персональным («Чтобы отвлечься, стал ходить в ансамбль «Очарование». Посещаю клуб «Гармонию» <...> И литературную мастерскую <...>» (Там же)).

В общем, перед нами – типичная биография поэта-«суриковца»: исход из деревни – переезд в город – депрессия – творчество (прежде всего песенное) как выход из социальной маргинальности – вхождение в сублитературный круг единомышленников, которым и стал для выходцев из деревни в конце XIX века Суриковский литературно-музыкальный кружок. На четвертой странице книжки В. Васильевой помещена фотокопия ее членского билета за номером 019 – участника Новосибирского Областного Музыкально-Литературного Творческого Клуба (образованного в конце 1980-х годов) – своего рода нового регионального и исторического варианта «суриковского» сообщества поэтов-самоучек. Посещала она и

литературную мастерскую В.К. Хрипунова, что является обычной практикой для начинающих поэтов Новосибирска.

Переехав в Новосибирск, В. Васильева оказалась, возможно, в лучшем для своей поэзии локусе – микрорайоне Родники, который находится на самом краю города, отделен от основного массива мегаполиса производственными застройками и связан с ним единственной дорогой – улицей Объединения. Именно эта окраинная часть Новосибирска становится новой «малой родиной» в ее поэзии, особенно в песенной: «Стоит у нас он в “Родниках” <...> На “Родниках”! Стоит родной!» (184–185); «Вот стоит **родная** школа³, // Наша школа “Родники”, // Рядом с ней большое поле, // Только нет реки» (189) «Улице: Имя надо нам дать! // Чтоб в “Родниках” было каждому знать!» (194); «Дружите домами, дворами. // Квартирой! С соседкой своей. // А мы! Навсегда! Будем с вами. // Хотя и нет: Здесь квартиры моей!» (170).

В ее сборнике, подготовленном не издателями, а работниками Новосибирского полиграфкомбината, мы находим признаки как профессиональной, так и песенной поэзии – например, деление текстов на строфы, попытки выдержать заданный размер, использование трехсложных метров, партитуры, сопровождающие песни, рамочное оформление подборки стихов и песен авторскими предисловиями и послесловиями, которые имеют метатекстовый характер. С другой стороны, на первый план выходят скорее типичные приметы наивной поэзии – несоответствие авторской орфографии, пунктуации, стиля языковым и литературным нормам, нарушения грамматики, неустойчивость размера и его немотивированная смена, реминисценции не из литературных, а скорее фольклорных и постфольклорных текстов. Перед нами не стилизация наивного текста и не пародия на него, к которой современного читателя приохотили авангардисты, а настоящее песенно-поэтическое наивное письмо.

К особенностям ее наивно-поэтической манеры нужно отнести изобилие восклицаний и комматическое, а не фразовое членение стиховой строки: «Растет! Живет! Все на земле» (37); «Прожил всего! Он половину века. // Не ожидал от киллера побед» (30); «А, путь! А, путь! Только к победе! // Еще! Мне книгу написать! // О ком писала! Кому желала! // Чтоб с неба! Звездочку достать!» (196). В метатекстовой рамке автор определяет свое письмо в лучших традициях наивной поэзии – как стихи «чистого сердца», бьющей через край эмоциональности, для выражения которой недостает мастерства: «Только бы **сердце мое** стучало. // В этой жизни, может быть, // Я еще напишу» (6); «Не все удалось выразить, но главное – я писала от **чистого сердца** и старалась донести до читателя мою **любовь к красоте и жизни**» (203).

Напомним, что среди суриковцев-самоучек не было женщин, что отчасти и определило преобладание депрессивно-ностальгического тематического диапазона в их лирике. Однако в целом топка наивной поэзии не претерпела существенных изменений на протяжении целого

века своего печатного и рукописного бытования. Во-первых, это лирические и персонажные мемораты, отнюдь не всегда связанные с ностальгией по утраченному детскому или деревенскому раю («Вот моя деревня, // Вот мой дом родной...» И.З. Сурикова). Назовем их «памятками», поскольку они словесно закрепляют самые эмоционально насыщенные моменты своей и общей жизни. У В. Васильевой это самая большая группа стихотворений и песен – «Пожар: 1952 год» «Нас было четверо у мамы», «Из уст сиротских», «Деревня моя», «Из детства помню», «Октябрь: первое число», «Память», «Память о войне», «Ой, жизнь! Ты жизнь – Воспоминание», «Сторож колхозного сада. 60-е годы», «Пишу о Родине моей», «Пишу я стих вам в День Победы», «Память. Ностальгия», «Ждут с любовью», «На прощанье», «Ой, жизнь! Ты – жизнь – Воспоминанье», «В последний раз я видел маму!», «Память о подводной лодке “Курск”».

Во-вторых, это стихотворения празднично-юбилейной тематики, посвященные как себе, так и ближайшему кругу родственников, друзей и знакомых: «Юбилей 35 лет!», «Я снова ягодка опять...», «У нас – годовщина!», «Мой юбилей: 50», «Мне уже 55», «Брату к 60-летию», «Сестра Наталия», «В день рождения дочери Тани!», «Пожелание сыну Саше», «Маленькая Маша. А я с ней на дачу иду», «Маша», «Шуре и Вани Ивановым от меня», «Посвящается молодоженам!!!» «С праздником! Дорогие друзья!», «...Друзья», «Друзья!», «День строителя», «С Новым годом».

Менее выражена философская тематика («Время идет. А жизнь стоит...», «Я все люблю, что есть живое!», «От Природы! Судьбы! Никуда не уйдешь...», «У природы нет плохой погоды», «Небесье!», «Земля», «Огонь», «Судьба», «Душа») и любовная («Вечер молодости», «Романс», «Невеста», «Мечта жениха», «Я жду весну», «Звезда», «Романс! О любви», «Разлука», «Ты навеки любовь моя», «Песенка о любви»).

По сравнению с современной мужской наивной поэзией немногочисленны стихи с публицистической тематикой: «Бой хулиганам», «Наркоманы! Бичи и пьянь! Такая дрянь!», «На деревне лебеда», «Гляжу я вдаль», «Проблема», «Время!» «Время идет. А жизнь стоит». Слабо представлена и российская массовая культура, не говоря уж о политике – три стихотворения посвящены Алле Пугачевой («Я у страны одна!», «Все для Аллы Пугачевой», «И снова для Аллочки!»), по одному – В. Жириновскому («Я – сын России») и Б. Ельцину («Время идет. А жизнь стоит»). Впрочем, по эмоциональному накалу и силе инвективности эти стихотворения не уступают среднестатистической «поэзии народного гнева». Обращает на себя внимание полное отсутствие каких-либо ксенофобских или антисемитских мотивов.

В. Васильева становится главным песенником не только своего микролокуса (частушки «Приложение: Свечникова, дом 2 и 4»), но и всего разрастающегося микрорайона («День строителя!», «У нас – годовщина!») и его институтов («Именной вальс школы “Родники №

207”»). Более того, в сферу метафор ее ближайшего семейно-родного круга попадает и Новосибирск с рекой Обью («Новосибирск, ты – мальчишка! // Речка Обь нам сестра. // Век с небольшим. // Мать-Сибирь родила» (187); «В первый раз я плыву по Оби. // И смотрю на родную сторонку. // А в душе я кричу, ты меня обними. // Ведь люблю я тебя, как сестренку» (183), и тополя родной деревни («Тополя! Тополя, вы мои тополя! // Дорогие по сердцу мне братья!» (7), посаженные ей ель и березка («Да ты мне самая родная <...> Я буду навещать тебя, моя невеста. // И месяц-брат! Ты в ночь оберегал» (43) ;«Мы сроднимся с тобой» (123)), наконец, вся земля – «Спасибо! Спасибо, родная моя, // Что ты есть на этой планете» (36).

Неудивительно, что все регионы и локусы, к которым она оказалась так или иначе причастна – Сибирь, Беларусь, Омск, Новосибирск, Алтай – стали поводом для песни – «Для омичей», «Беларусь: Мне Родина Родная!», «Любимая земля Сибирь», «Наш Алтай, Сибирский край», «На теплоходе по Оби», «Тополь», «Березка», «Новосибирск. Ты – мальчишка», «Город мой, Новосибирск дорогой!». Патриотическая любовь к большой Родине на фоне этой большой семьи «родных» выражена сравнительно слабо («Я Россиюшку люблю», «Я жду и надеюсь», «Эмигрант», «Возвращение в Россию»), что позволяет констатировать распад Большой России на региональные и локальные составляющие уже и в наивной поэзии.

Все фотографии, помещенные в книгу, – ближайшего семейного (бывший муж, дети и внуки) и дружеского круга общения (застолья), коллективов исполнителей песен, природной среды: автор на фоне родной флоры (сосен, кустов, цветов), застроек микрорайона «Родники». На обложку книги вынесена фотография участка смешанного «русского»/«сибирского» леса. Так род визуально смыкается с кругами малой и большой Родины: собственно семья – «родные люди» – Родники – родная земля (Сибирь, Омск, Новосибирск) – Россия – При-рода. Стихи и песни В. Васильевой адресованы кругу «своих», прежде всего слушателей, а затем и благодарных читателей песни и стихов автора: «На этой земле! Кто поселился. // Он никогда: Не будет чужой!» (169). Даже строители микрорайона входят в эту семью: «А стройку ведет Л.И. Сидоренко, // Берется он строить дома. // Помогает ему А. Каличенко // И остальные ребята, их большая семья» (163).

Материнское отношение к окружающему миру («Женщина в положении», «Материнская доля») распространяется и на порождение стихов: «Хорошо или плохо! // Но я стихи родила! <...> Богом они мне даны! // На русской земле они рождены! // На фабрике звезд, у наших ребят. // Песни новые, двадцать первого века! И идут они от человека!» (155).

Пространственным центром мифопоэтического пространства стихов В. Васильевой являются Дерево (тополь/березка) и Дом. Таким образом, несмотря на дифирамбы сибирским мегаполисам, песенная поэзия В. Васильевой предназначена не для огромного числа

дисперсно рассеянных и отчужденных друг от друга жителей современного крупного города, а для компактно проживающих в состоянии социальной гармонии, дружеского и семейного общения жителей небольшой деревни или, по крайней мере, дистанцированного от большого города «спального района». По-видимому, наивное творчество значимо для автора своей не столько эстетической, сколько социально-компенсаторной ролью. Это позволяет В. Васильевой войти в дискомфортную среду, восполнить недостающие социальные и родовые связи, метафоризируя их как семейно-родовые. Таким образом, часть крупного сибирского города превращается в матриархальную сибирскую деревню.

Топика поэзии В. Васильевой типична для наивной поэзии второй половины XX века. К 1960-м годам сформировалась особая система жанров и специфический набор повторяющихся тем, а также гипертрофированная эмоциональность, которые и стали отличительными признаками этого слоя русской лирики. Основой вторичности ее поэтических текстов является узнаваемость и повторяемость содержательно-тематического и эмотивного планов, сочетающаяся с непредсказуемостью нарушений ритмики, правил риторики и норм языка.

Примечания

¹ Стихи и песни Веры Васильевой. Новосибирск, 2007. С. 13. В дальнейшем цитируется по тому же изданию с указанием страниц в скобках.

² Здесь и далее сохраняем орфографию и пунктуацию подлинника.

³ Здесь и далее выделение жирным шрифтом мое. – В.М.