

Т. В. Цивьян

Семиотические  
путешествия

Издательство  
Ивана Лимбаха





Издательство  
ИВАНА ЛИМБАХА  
Санкт-Петербург  
2001

**Т. В. Цивьян**

---

**Семиотические  
путешествия**

УДК 882-95  
ББК 83.3  
Ц 57

Ц 57 **Цивьян Т. В. Семиотические путешествия.** — СПб.: Изд-во  
Ивана Лимбаха, 2001. — 248 с.

ISBN 5-89059-009-X

Главные темы книги — «свое» и «чужое», макро- и микрокосм (универсум и мир человека), лингвистические основы модели мира, структура текста и поэтика — раскрываются на материале русской литературы. Среди авторов, привлечших внимание исследователя, — А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. М. Ремизов, А. А. Ахматова, Л. Липавский и др.

Разносторонность, присущая Т. В. Цивьян как ученому, придает ее интерпретациям связность, несмотря на многообразие выбранных тем.

ISBN 5-89059-009-X

© Т. В. Цивьян, 2001

© Издательство Ивана Лимбаха, 2001

## Вместо предисловия

При составлении этой книги у меня была полная свобода (ограниченная, пожалуй, лишь объемом серии), поддержанная найденным издателями названием «Семиотические путешествия»: *иду куда глаза глядят*. Распоряжаться собственной свободой и ставить внутренние ограничения труднее, чем следовать предписанным извне. Выбор осложнялся слишком большим разнообразием тем и интересов, что было определено 60-ми годами, началом моих семиотических занятий. Время определило и сюжеты, и ракурсы, и стремление к независимости от «официальной традиции». Причастность к московско-тартускому кругу добавила смелости: метод в каком-то смысле доминировал над материалом, создавая ощущение безграничных возможностей. Таковы издержки поколения *Bahnbrecher*'ов—«автодидактов»; то, что было важно и нужно тогда, сейчас подвергается упрекам, по меньшей мере, в разбрасывании.

Я решила остановиться на анализе текстов русской литературы, но и это лишь в малой степени приблизило к целостности книги. Оправданием послужил прецедент «упражнения в отборе»: антология Владимира Маркова «*Centifolia russica*», состоящая из 100 стихотворений 100 русских поэтов (по одному стихотворению на каждого), расположенных по алфавиту — от Агнивцева до Языкова<sup>1</sup>. Для самого же Маркова прецедентом была английская антология

---

<sup>1</sup> *Марков В. Centifolia russica. Упражнение в отборе.* СПб., 1997.

«100 Poems by 100 Poets», составленная в 1986 году Х. Пинтером. Марков пишет в предисловии, что он «загорелся идеей» этого «абсурдного проекта». Самой привлекательной, очевидно, была непредсказуемость результатов. Муки составителя были муками отбора стихотворений на основании такой «субъективной и ненадежной вещи», как собственный вкус. Однако после принятия решения все трудности остались позади: алфавитный порядок и количественное ограничение жестко определили композицию антологии, неожиданность возникшей мозаики и, как ни странно, узнаваемое лицо русской поэзии.

Подхватив идею субъективного выбора, я тоже была в определенной степени заинтригована результатами. Однако, мои трудности начались не тогда, когда книга составлялась, а когда она была составлена. Самыми сложными оказались начало и конец: предисловие, то есть объяснение, почему были выбраны именно эти статьи, и оглавление — особенно последнее, так как оно требовало уже не объяснений, а внятного порядка. Было трудно выделить разделы (два — более чем условны) и распределить по ним статьи. Ограничение материалом русской литературы не стало ограничением списка тем:

*Свое и чужое*, отражение в зеркале, образ *другого*<sup>2</sup>.

Модель мира: пространство и время; движение.

Макро- и микрокосмос (универсум и мир человека).

Лингвистические основы модели мира.

Структура текста и поэтика<sup>3</sup> (интертекст, диалог текстов, текст—читатель, метаописание).

Эти темы «выплыли» в итоге (и книги, и штудий), и, пожалуй, нет ни одной статьи, которая была бы привязана к единственной из них, а не к двум, трем — всем. С точки зрения логики, последовательности (авторской ответственности) это, наверное, недостаток.

Но, оглядываясь назад, я с благодарностью думаю о своем времени и о своем круге. *Там и тогда* мы учились видеть мир «со всех сторон», в его связности и многообразии, выработывали «холистические» техники анализа, соединяя несоединимое. Может быть, это служит некоторым оправданием книги и автора — «какая есть».

<sup>2</sup> С особым уклоном в *итальянское*.

<sup>3</sup> Прежде всего — Серебряный век и Ахматова.

---

# Раздел первый





# Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...»

**Э**то клише употребил Пушкин, говоря о своем портрете кисти Кипренского. «Как в зеркале» означает «в высшей степени точно», «как на самом деле». В данном случае — с максимальной верностью передает представление о себе самом или описание себя самого.

Но что делает зеркало? Оно *отражает* (ср. лат. reflecto — «загибать назад, поворачивать назад», восходящее к flecto — «сгибать, поворачивать»). Примечательно, что в русском и других славянских языках глагол «отражать» этимологически восходит к «ударять» (отражать удар) и «резать», то есть совпадает с внутренней формой scǐbere, действия, результатом которого является *описание—отражение*.

Для нас в данном случае существенна не этимология, сама по себе достаточно легко интерпретируемая в связи с функциями зеркала, а то, что отглагольное существительное «отражение» (reflectio), функционально совпадающее с «описание» (descriptio), означает, кроме отражения света, еще и «рефлексию», «размышление», «самоанализ». Иными словами, это значение отсылает к области

мышления и тем самым — прямо или косвенно — к *интерпретации*. *Отражение*, которому определено быть точной копией, становится не просто материалом для анализа (ср. дескриптивную грамматику), но самим анализом: *отражение* существует не только само по себе, но и как *мысль об отражаемом* — или *мысль об отражении*. Вернемся к зеркалу как артефакту. Человек изготавливает его для того, чтобы увидеть/получить максимально точную информацию, не искаженную предвзятостью, — и заранее закладывает возможность искажения, причем и в сторону улучшения, и в сторону ухудшения (*кривое зеркало* — не только особый вид зеркала, но, по сути дела, концепт)<sup>1</sup>. И здесь, как и в случае свидетельских показаний, искажение может быть как намеренным, так и ненамеренным, объясняемым, например, просто неискусностью мастера. Повторим, что мы не касаемся не только досье зеркала, но и той проблемы, в какой степени это досье создано человеком, а в какой — самим зеркалом, если допустить, что зеркало может выйти из-под контроля и начать действовать самостоятельно.

Итак, зеркало не создает точной копии: и человек видит себя в зеркале не таким, каким его видят другие, и само зеркало — уже по техническим причинам — может давать искаженное отражение. Гораздо важнее другое: человек может верифицировать свой облик (в широком смысле слова) только по отражению в зеркале, а оно может не совпадать с внутренним представлением о себе (*Неужели вон тот — это я?* — спрашивает поэт, не узнавая себя в зеркале).

<sup>1</sup> Здесь мы полностью отстраняемся от богатейшего досье зеркала — мифологического, культурно-антропологического, семиотического, психологического, литературного и т. д., — отсылая к безбрежной литературе вопроса, и рассматриваем зеркало только как артефакт, а в этом артефакте только одну функцию, которую сопоставляем с *описанием*: функцию максимального совпадения обозначаемого и обозначающего; не касаемся мы и того, что в зеркале, также изначально, заложена разница отражаемого и отраженного, и эта разница заключена в мене *правого* и *левого*. Образцовый семиотический анализ «артефактных следствий» зеркала см.: Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Вып. XXI: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 6–11. См. там же об *отражении* как о модели «творчества — реалистического или же сознательно и бессознательно деформирующего действительность» (С. 8). Та же мена *правого* и *левого* в семиотическом смысле, то есть *правильного* и *ложного*, происходит у гофмановского крошки Цахеса, который является (помимо своей воли) как бы «ложным зеркалом», отражающим чужие хорошие поступки.

Говоря об этнических стереотипах, обычно проводят строгое разделение по оппозиции *свой/чужой*: какими видим себя *мы* и какими видят нас *другие*. Имплицитно предполагается, что эти представления должны быть противопоставлены. Однако опыт показывает, что противопоставлены они бывают не по основным, а по второстепенным признакам, причем нередко это противопоставление носит оценочный и при этом идеологизированный и/или эмоционально-экспрессивный характер и может быть направлено «в обе стороны» в зависимости от ситуации. Почему бы не предположить, что источник *нашего* представления о себе возникает в зеркале, отражающем нас в чужом представлении (когда Ахматова пишет, что она казалась себе *отраженьем в зеркале чужом*, когда она называет собираемую ею самой антологию посвященных ей стихотворений «В ста зеркалах», когда она неоднократно подчеркивает *и в скольких жила зеркалах*, это, по сути дела, и отражает идею формирования представления о себе через другого). Если обратиться к русскому этническому стереотипу, предназначенному, так сказать, *ad usum internum* (то есть к русскому представлению о русском), то, пожалуй, основным свойством его будет полярность, контраст крайностей, которые могут реализоваться одновременно: это некие качества, ориентированные на оппозицию *добро/зло* и представленные в суперлативе: народ-богоносец и народ-убивец; загадочная, рефлектирующая русская (славянская) душа с ее знаменитым «желанием пострадать», мягкостью, открытостью, хлебосольством и т. п. и не менее знаменитое русское «что хочу, то и ворочу», направленное на разрушение в первую очередь самого себя (столь часто вспоминаемое: «русский бунт, бессмысленный и беспощадный»), «свинство» («в осетра плюнул» — купринский рассказ о русских купцах, впервые познакомившихся в Финляндии со «шведским столом»), жестокость и грубость в буквальном и переносном смысле и т. п. Резюмируя, можно сказать, что общая стратегия *русского* поведения, признаваемая самими носителями, соответствует русской же поговорке об иконе: «Годится — Богу молиться, не годится — горшки накрывать».

Возникает вопрос, самоанализ ли это, и если да, то в какой степени он замкнут на самом себе. Как представляется, в создании этнического стереотипа не обходится без *зеркала*, причем подставляют это зеркало *чужие*. Соответственно оказывается, что это не *мы сами* (и как субъект, и как объект), а наше *отражение в зеркале чужом* воспринимается как аутентичное и самое «пра-

вильное». Отсылка к факту отражения может служить дополнительным подтверждением аутентичности. Достаточно вспомнить обличенную еще Чацким зависимость от мнения иностранцев, особенно примечательную в недалеком прошлом, когда наши родные идеологемы верифицировались тем, что «вот и иностранцы так же считают...»: за иностранцами, *alias* врагами, признавалась особая объективность и точность («даже они...»). К этому же: в бытовых ситуациях частое введение категории пересказа, то есть ссылки на чужую речь, чужое мнение: «вот правильно про нас говорят...» — предполагается, что *говорят чужие* (далее с одинаковой вероятностью может идти как сугубо положительная, так и сугубо отрицательная оценка, а иногда и обе одновременно); другой, почти избитый пример — национальная гордость по поводу холодного климата, основанная исключительно на том, что его не выдерживают *иностранцы* (ср. уже почти фольклорный мотив «Генерала мороза» и его роли в наших военных победах). Конечно, следует учитывать, что материал фильтруется: отбирается то, что совпадает с собственным мнением или, точнее, с собственным желанием, с собственной идеологической установкой. В результате образуется сплав, в котором *внутреннее* и *внешнее* трудно различить не только хронологически, но и по существу.

И все-таки, как представляется, толчок дается извне, после чего естественным образом входит в игру типовая ситуация: работа на стереотип, подхватываемый не столько на уровне реалий и непосредственного опыта, сколько на уровне культуры. *Чужие* впечатления/представления о *нас* апробируются, а во многом уточняются и развиваются традицией, причем не столько народной, сколько культурной (как, например, широко тиражируемое сейчас, идущее из литературы и литературой же поддерживаемое: «вечные русские вопросы — *что делать* и *кто виноват*»). Упомянем прежде всего роль Толстого и Достоевского в кристаллизации этого стереотипа, воспринятого *таким* и вне России и по этой причине дополнительно верифицированного. В результате оказывается, что самоидентификация ориентируется не только и даже, может быть, не столько на *себя*, сколько на *чужого*, то есть, в конце концов, на то *отражение*, которое и сделало возможным знакомство с *самим собой*.

По случайности (?) эта модель отразилась в стихотворении Пушкина, давшего название нашей заметке. Кипренский собирався везти написанный им в 1827 году портрет Пушкина за гра-

ницу на свою выставку. Это точное изображение-зеркало должно было быть представлено на суд иностранцев и верифицировано ими:

*Себя как в зеркале я вижу,  
Но это зеркало мне льстит;  
Оно гласит, что не унижу  
Пристрастия важных Аонид.  
Так Риму, Дрездену, Парижу  
Известен впредь мой будет вид<sup>2</sup>.*

---

<sup>2</sup> Курсив мой.

# К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке»)

**В**ведение в текст на данном языке другого языка (иностранного) составляет одну из существенных проблем семиотики текста<sup>1</sup>. Подобная ситуация заслуживает особого внимания в силу полифункциональности таких вкраплений. При этом автор обязан учитывать степень знакомства читателя с иностранным языком, помнить, что равноправие родного и иностранного языка в тексте привело бы к весьма значительным сложностям уже не только коммуникативного плана и т. п.

Если первоначально может представляться, что введение в текст иностранной речи вызвано требованиями реальности и правдоподобия, то при ближайшем рассмотрении оказывается, что это самые слабые и необязательные требования, которыми легко прене-

---

<sup>1</sup> В определенном смысле здесь можно видеть сочетание разных языковых кодов, в конце концов приводящее к «соположенности разнородных элементов как принципу композиции». Эти аспекты структуры текста были рассмотрены в целом ряде работ Ю. М. Лотмана, и прежде всего: *Лотман Ю. М. Структура художественного текста*. М., 1970. С. 335 и далее.

брегают. Явившись импульсом для появления в тексте иностранного языка, они уступают место другим требованиям, уже специально семиотическим. При монтировке иностранной речи в текст сравнительно редки случаи, когда она равна самой себе, то есть когда иностранцы говорят только на своем языке. Обычно встают дополнительные задачи моделирования иностранной речи с помощью родного языка или разного рода гибридных построений. В связи с этим возникает целая серия промежуточных случаев, которые значительно усложняют структуру художественного пространства произведения. Главные типы такого рода конструкций описаны Б. А. Успенским на материале французского языка в «Войне и мире», в частности смешанная речь или русская речь «с признаками французской» (картавость) и т. п.<sup>2</sup> Можно указать и другой полюс введения иностранной речи: она полностью элиминирована, но в ремарках указывается, на каком языке ведется разговор и т. п.

Достаточно конкретно эти вопросы не ставились ни в отношении русской литературы в целом, ни (особенно) в отношении Достоевского, хотя он и в этой области показал себя несравненным мастером.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу, следует оговорить, что введение «иностранности» у Достоевского вполне вписывается в контекст русской модели мира с характерным для нее способом выражения оппозиции *свой/чужой*. Универсальная отрицательность чужого перекрывается в русской модели отрицанием чужого, стремлением остаться в рамках *своего*, оградив себя от любого вторжения извне. Классический русский консерватизм проявляется, среди прочего, и в отказе от *хорошего*, *лучшего*, если оно — *не свое*. Естественно, что в крайних ситуациях такая установка приводит к искажению перспективы: отказ от перенимания, «обезьянничания» рассматривается как признание превосходства всего русского; за иностранцами признаются одновременно и достоинства, и пороки (опять-таки как гарантия от заимствований) и т. п. Отсюда, в частности, вытекают клишированные образы иностранцев, начиная от пейоративных прозвищ и кончая устойчивыми типами, своего рода амплуа (например, набор признаков для описания немца: порядочность, честность, добросовестность, идеализм, сентиментальность, мелочная точность и комическая приверженность к порядку, тупость и т. п.).

<sup>2</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 335.

Этот набор признаков, используемый с разной эмоциональной оценкой, создает такие полюсы, как трогательный Карл Иванович в «Детстве» и непереносимый Берг в «Войне и мире» Толстого. Столь же устойчив в русском представлении и образ француза и «французистости», где красноречие, чувство стиля транспонируются в болтливость, любовь к трескучей декламации и дополняются самоуверенностью, тщеславием и т. п. Следует подчеркнуть, что использование такого рода клише не обязательно свидетельствует о плохом отношении к иностранцам, но всегда связано с подтверждением собственной модели мира, с нахождением внутри нее.

Особую роль в оппозиции *свой/чужой* для русской модели мира играет язык. Здесь существует кардинальное противопоставление: русский язык — *свой*, понятный, дискретный и вообще *человеческий*, в то время как иностранный — *чужой*, непонятный, недискретный и, соответственно, *нечеловеческий*, воспринимаемый как гул. Другая сторона этого отношения к *чужому* языку заключается в убеждении в общепонятности русской речи: предполагается, что любой иностранец поймет по-русски, особенно если, снизойдя к нему, крикнуть погромче. На уровне художественной литературы эти бесхитростные представления отражаются в комическом обыгрывании иностранной речи и, во всяком случае, ее постоянном маркировании.

Такому отношению к иностранному языку, и в частности к наиболее распространенному в России — французскому, не противоречит и противоположное, то есть что французский язык в России, для разных периодов по-разному, был не только образцом вкуса и стиля, престижным языком, единственно возможным для ряда ситуаций или для выражения ряда понятий и т. п., но своего рода эталонным фоном для русского литературного языка, одним из средств его развития, в частности выработки искусства адекватного перевода. В определенном смысле можно говорить, что вытеснение французского, ограничение сферы его действия означало для России развитие русского литературного языка, выход его из сферы просторечия и заполнение соответствующих лакун.

Заключая это отступление, заметим, что «русский французский» отличается особой стабильностью. С самого начала, что естественно, он был ориентирован на язык французского классицизма (Корнель, Расин, Вольтер), представляющий собой в определенном смысле вневременной образец, высшее достиже-



ние французского стиля по отточенности, простоте, как бы единственности слова в тексте. Этот вариант французского языка оказался и наиболее устойчивым ядром: ориентируясь на него, можно было в минимальной степени зависеть от динамики подвижной разговорной речи, от моды, смены стилей и т. д. Возможно, здесь снова сыграл роль русский консерватизм, но в классическом русском варианте французский язык был ориентирован не на язык парижан, а оставался в пределах «высокого стиля», ценимого самими французами, которые такие образцы имитации предпочитают подражанию, так сказать, «злободневной» разговорной речи.

Обращаясь к «Подростку»: в период увлечения «рысаками и Борелями» для приобретения парижского лоска Аркадий берет уроки французского произношения у своего парикмахера, а не у кн. Николая Ивановича или Версилова с их великолепным знанием французского как второго родного языка. По мемуарным свидетельствам, и в реальной жизни Достоевский был против такого «обезьянничанья». Что же касается его собственного отношения к иностранному языку (преимущественно к французскому), то, судя по черновым тетрадям, личным записям, письмам, это было обычное для русской традиции пользование чужим языком как фондом в тех случаях, когда в русском по разным причинам не находилось точного, в том числе стилистического, эквивалента; пользование это было достаточно экономным.

Столь же экономно Достоевский использует французский язык и в своих произведениях. Он никогда не позволяет иностранному языку выступать в качестве равноправного партнера родного, даже когда описывается реальная ситуация такого равноправия. Поэтому он редко пользуется иностранной речью как таковой: чаще создается «образ» иностранной речи — внутри текста на русском языке или даже с помощью того же самого русского языка. Отсюда — повышенная знаковость иностранной речи, отдельных ее элементов, способов соединения. Само распределение иностранной речи по персонажам достаточно показательно, в частности, видна несущественность соответствия реальности. Здесь можно приступить к анализу «Подростка», где французский язык использован, пожалуй, максимально, хотя тоже в ограниченных пределах.

В «Подростке» не говорят по-французски те персонажи, которые как бы и не должны: мама, Лиза, Макар Иванович и др. Но при этом не говорят и те персонажи и в таких ситуа-

циях, где французский язык казался бы естественным. Так, не говорят по-французски женщины (за исключением француженки Альфонсины; предполагается, что она не говорит по-русски): Ахмакова (кроме одного случая – в разговоре с Татьяной Павловной она называет Аркадия «*ce petit espion*» (127))<sup>3</sup>, Анна Андреевна, Татьяна Павловна (кроме повторения чужих слов «*ce petit espion, espion*» (127) и «*homme noir*» (440), вмонтированных в русскую речь); нет французского языка в светской сцене визита Дарзана и Нащокина к кн. Сереже. Соблюдается принцип: отмеченное сообщение, особенно в острых драматических ситуациях, идет только по-русски, независимо от персонажей: объяснение Версилова с Катериной Николаевной, диалог-шантаж Ламберта с нею же, где по-французски произносится одна фраза: «*Vous êtes belle, vous*» (444), и некоторые другие.

Основные носители французского языка в романе – кн. Николай Иванович, Версильов, Альфонсина, Андреев, и о них имеет смысл говорить специально, поскольку здесь налицо особая маркированность и особые функции введения французской речи. Кроме них французским языком – в меньшей степени, чем можно было ожидать, – пользуется француз Ламберт (часто его разговоры с Альфонсиной передаются по-русски, с указанием или без указания на перевод); Аркадий, но не столько в прямой, сколько в своей «авторской» речи, приводя чужие слова; две фразы даны кн. Сереже, часть поговорки и несколько слов – Стебелькову, по одной фразе – Звереву, Андрею Андреевичу Версильову и Антонине Васильевне Тушар; переводчиком и эхом Андреева выступает Тришатов; наконец, в письме Николая Семеновича приводится известная поговорка: «*Grattez le russe et vous verrez le tartare*» (454).

Типология иностранной речи в «Подростке» предполагает в общем виде следующую схему:

- 1) Иностранная речь иностранцев (родной язык – Ламберт, Альфонсина);
- 2) Иностранная речь русских:
  - a) правильная (кн. Николай Иванович, Версильов, Аркадий);
  - b) неправильная – иностранный воляпюк (Андреев и его эхо Тришатов).

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. Здесь и далее в круглых скобках приводится номер страницы по этому изданию. Курсив и разрядка в цитатах мои.

Для полноты картины полезно иметь в виду и русскую речь иностранцев, которая, в свою очередь, может быть правильной (Ламберт) и неправильной (русский воляпюк, ср. речь немцев в «Униженных и оскорбленных»).

Иностранная речь вводится в текст несколькими способами:

1) протяженные фрагменты (более чем из двух фраз):

а) не прерываемые русскими вставками (монолог Альфонсины, о котором будет сказано особо);

б) прерываемые русскими вставками – смешанная русско-французская речь, ярче всего представленная у кн. Николая Ивановича: «*N'est-ce pas? Cher enfant*, истинное остроумие исчезает, чем дальше, тем хуже. *Eh, mais... C'est moi qui connais les femmes!* Поверь, жизнь всякой женщины, что бы она там ни проповедовала, это – вечное искание...» (28–29). Другой вариант того же – французская речь с русскими перебивками-ремарками, дробящими ее, очевидно чтобы не создавалось слишком больших и однородных массивов иностранного текста (так построена сцена Аркадия с Альфонсиной у Ламберта: «*Mais vous n'avez pas dormi du tout, Maurice!* – патетически прокричала было Альфонсина. – *Taisez-vous, je dormirai après*, – и он вышел. – *Sauvée!* – патетически прошептала она, показав мне вслед ему рукой. – *Monsieur, monsieur!* – задекламировала она...» (276));

2) отдельные фразы, части фраз, лексемы, вмонтированные таким образом, что создается впечатление смешанной речи; такова, в общем, речь Версилова: «Да, она – премилая и умная. *Mais brisons-là, mon cher*. <...> Что дома? Ничего? Ты там, разумеется, примирился, и были объятия? *Cela va sans dire*» (217);

3) указание на то, что данный текст произносится по-французски, но дается в переводе (Ламберт и Альфонсина при первой встрече с Аркадием); иностранный язык имплицирован ситуацией (разговоры между Ламбертом и Альфонсиной).

Приведенная классификация, казалось бы, предполагает достаточно большой и разнообразный языковой материал. На деле это не так. Французский словарь «Подростка» не велик и не разнообразен, особенно если исключить повторения одних и тех же блоков (ср. такие повторения для имитации быстрой, беспорядочной речи Альфонсины: «*Par ici, monsieur, c'est par ici*. <...> *Il s'en va, il s'en va!* <...> *mais il me tuera, monsieur, il me tuera!*» (278)).

Эффекты разных стилей осуществляются не столько средствами самого языка (хотя и это, естественно, играет важную роль), сколько специальными приемами авторского выделения, с помощью объяснений и ремарок. Знаковость иностранной речи, ее отдельных элементов, способов их соединения повышена. Как уже говорилось, перед нами не столько иностранная речь (даже у иностранцев), сколько ее контур, «образ», намечаемый указанием нескольких узлов, точек, как правило, не слишком информативных. Обратная сторона этой экономности – высокий коэффициент моделирования, позволяющий перекрыть разрыв между реальной иностранной речью и тем, как она представлена в тексте. В этом отношении Достоевский искусно создает иллюзию: непредвзятый читатель обычно завышает использование иностранной речи у Достоевского, преувеличивая ее количество и место в тексте.

Какова структура французского словаря в «Подростке»? Идя от простейших конструкций, следует начать с набора типичных разговорных клише, минимально информативных, но создающих колорит французской речи: «tiens» – 7 раз, «mais» – 17 раз, «n'est-ce pas» – 7 раз, «c'est ça» – 3 раза, «que diable» – 2 раза, «ah», «sacré», «voilà», «enfin» – по 4 раза, «merci», «pardon» – по 2 раза; обращения официальные – «madame», «monsieur», «mademoiselle», «prince» – всего 31 раз, обращения интимные – «cher», «cher ami», «cher enfant», «mon ami», «mon cher», «mon pauvre enfant», «mon enfant» – всего 32 раза и некоторые другие.

Далее идут несколько более информативные единицы, вошедшие в тот речевой вариант русского языка, который можно назвать смешанным. Часть из них не имеет в русском языке абсолютного соответствия (буквального перевода) и, таким образом, представляет собой как бы дополнительные стилистические ресурсы русского языка в определенном кругу: «en toutes lettres», «entre nous soit dit», «très comme il faut», «rien du tout», «brisons-là», «passons-là», «c'est charmant», «cela va sans dire», «c'est selon» и т. п. Насыщенная такими единицами речь не будет выглядеть макаронической или воляпюком потому, что единицы выбраны правильно: соблюдено требование несовпадения, неэквивалентной замены, то есть обогащения русской речи за счет французской. Тексты типа «Путешествия госпожи Курдюковой» или «Regardez, ta chère sестрица, / Quel joli идет garçon. / C'est assez Богу молиться, / Нам пора à la maison» создают комический эффект неправильным выбором замены – все вставки могут

быть без ущерба переведены на русский, тем самым французский язык делается нефункциональным, и обнаруживается его чисто престижная функция (неправильное употребление французского языка в престижных целях особенно презиралось). С другой стороны, нефункциональное включение неинформативных единиц может употребляться для создания атмосферы иностранной речи (ср. передачу рассказа Альфонсины: «Ламберт вместе с „этим разбойником“, *cet homme noir*, хотят зазвать *Madame la générale* и застрелить ее <...> у них увидела пистолет, *le pistolet*, и теперь бросилась сюда к нам. <...> *Cet homme noir*. <...> *Versiloff* будет сидеть за дверью...» (440) и т. п.).

В словарь «Подростка» входит ряд лексем терминологического характера: *zéro*, *entrefilet*, *Mont de piété*; собственные имена *Versaille*, *Renaissance*; два клише-прозвища, для Андреева и Тришатова, — *le grand dadais* и *le petit vilain*.

В словарь включено также некоторое число афористических или гномических выражений, часто переданных не полностью, а как бы намеком, с расчетом на узнавание: *la haine dans l'amour; tous les genres... (sont bons hors le genre ennuyeux); nous revenons toujours... (à nos premiers amours); quand on parle d'une corde...* (контаминация из *quand on parle d'un loup...* и *il ne faut point parler de corde dans la maison d'un pendu*); *la calomnie... il en reste toujours quelque chose; la propriété c'est le vol*. Такого рода блоки, среди прочего, манифестируют переход к более высокому стилю, органичному для французского языка, но по-русски выглядящему напыщенно, поскольку русский и французский языки для выражения одного и того же смысла могут использовать разную степень эмоциональной окрашенности. Версилов, например, использует их для того, чтобы, укрывшись иронией, избежать торжественных деклараций: доверяя Аркадию свое *credo*, он формулирует по-французски свою верность дворянству «*je suis gentilhomme avant tout et je mourrai gentilhomme*» (374) таким образом, что сказанное приобретает характер амбивалентности, возможности истолкования и в приземленном плане. С другой стороны, кн. Николай Иванович, фигура скорее комическая, защищая дочь, произносит как бы фразу из трагедии: «*Cette histoire infâme!*» Ему же свойственны остроумные афористические выражения вроде «*je sais tout, mais je ne sais rien de bon*» (30); «*je ne parle pas trop, mais je dis bien*» (425) и др.

Можно выделить и более или менее нейтральный фрагмент, соответствующий ситуациям, в силу реальных условий требующим перехода на французский язык, — с той оговоркой, что каж-

дый из таких случаев может интерпретироваться и как маркированный.

Сохраняя очень большую степень свободы в отношении иностранной речи, Достоевский переносит центр тяжести с описания реальной лингвистической ситуации на применение иностранной речи как особого художественного приема. Иностранная речь в текстах Достоевского выполняет многообразные функции, давая, в частности, национальные, социальные, персоналогические и т. п. характеристики. Иностранная речь может включаться в моменты особой ситуативной напряженности: это один из способов маркирования ситуаций (ср. кульминацию сцены между Аркадием и кн. Сережей, убежденным, что тот берет деньги за позор сестры: «„*Pour vos beaux yeux, mon cousin!*“ — захохотал он мне прямо в глаза» (235); но таким образом кн. Сережа уходит от прямого ответа, который далее формулируется по-русски).

Однако позволительно думать, что эти функции работают, так сказать, *en passant*. На их субстрате конструируются гораздо более мощные и эффективные символические образы с исключительной знаковой насыщенностью (ср. французскую речь Альфонсины, моделирующую «стандартную француженку»: таким образом достигается соответствие языковых и узусных структур историко-культурным типам). Характерологичность и персоналогичность иностранной речи постоянно актуализируется Достоевским. Именно поэтому здесь, не в ущерб другим ее функциям, следует подчеркнуть создание комического эффекта в широком плане (в ценной статье Лапшина о комическом у Достоевского этот способ остался неучтенным<sup>4</sup>).

В «Подростке» французским языком более всего пользуются «комические» персонажи — кн. Николай Иванович и Альфонсина. Им принадлежат наиболее протяженные отрезки текста — монологи (они не вошли в приведенное выше описание словаря). Можно сказать более определенно: французская речь выделяет их среди других персонажей, создавая водевильную бессмыслицу, нескладницу, несоответствие моменту. Комический эффект подчеркивается выпренностью, театральностью — в контрасте с реальной ситуацией. Достаточно привести монолог кн. Николая Ивановича о его предполагаемом браке. Анна Андреевна («характер масштабов игуменьи Митрофании») выбирает единственно пра-

<sup>4</sup> Лапшин И. И. Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском: Сборник статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933.

вильный путь, для того чтобы скрыть сомнительность и «неблагообразие» этого брака: она исключает романтику и сантименты, представляя его как союз взаимного уважения, заботы и благодарности. Разрушая эту стройно задуманную систему, кн. Николай Иванович выступает в совершенно неуместном ключе: «Искусство, *la poésie dans la vie*, вспоможение несчастным и она, библейская красота. *Quelle charmante personne, a? Les chants de Salomon... non, ce n'est pas Salomon, c'est David qui mettait une jeune belle dans son lit pour se chauffer dans sa vieillesse. Enfin David, Salomon*, все это кружится у меня в голове — кавардак какой-то. Всякая вещь, *cher enfant*, может быть и величественна и в то же время смешна. *Cette jeune fille de la vieillesse de David — c'est tout un poème*, а у Поль де Кока вышла бы из этого какая-нибудь *scène de bassinoire*, и мы бы все смеялись. У Поль де Кока нет ни меры, ни вкуса, хотя он с талантом...» (255–256).

Этот романтический лепет нам знаком, он повторяет прием, использованный в «Дядюшкином сне». Формально новым является переход на французский, подчеркивающий неуравновешенность душевного состояния кн. Николая Ивановича: неспособность сосредоточиться на одном предмете, «кавардак» мыслей выражается в неустойчивости, непоследовательности и на речевом уровне. Типичная для человека его круга смешанная русско-французская речь, казалось бы, должна восприниматься нейтрально. Здесь же она манифестирует дезорганизованность сознания, разрушение интеллекта: его «мо», афоризмы, душевные движения даже в трогательные моменты воспринимаются как нечто бессвязное, свидетельствующее о слабости: «*Rien, rien du tout... Mais je suis libre ici, n'est-ce pas? Как ты думаешь, здесь ничего со мной не может случиться... в таком же роде?»* (425); «Друг мой, скажи мне: ну можно ли представить, что меня хотят засадить в сумасшедший дом? *Je dis des choses charmantes et tout le monde rit...* и вдруг этого-то человека — везут в сумасшедший дом?» (431) или: «*Cher enfant! <... > Благословляю тебя и твой жребий... будем всегда чисты сердцем, как и сегодня... добры и прекрасны, как можно больше... будем любить все прекрасное... во всех его разнообразных формах... Ну, enfin... enfin rendons grâce... et je te bénis!*» (156).

Нелепый монолог Альфонсины вполне вписывается в атмосферу бреда, в которую попадает Аркадий после драматических событий. В Косом переулке у Летнего сада, оставленный Ламбертом на попечение Альфонсины, Аркадий, а вслед за ним и читатель воспринимает спектакль с пением и танцами, который она

перед ним разыгрывает, как горячечные видения. Его восприятие мозаично: Аркадий впадает в забытие, пропускает целые фрагменты рассказа, не может восстановить его нить, — кроме отторжения Альфонсины от некоего *monsieur Andrieux*. На этом фоне появляется монолог Альфонсины, имеющий искусно построенную и достаточно сложную языковую структуру. Взятый в отдельности, как самостоятельный текст, он вполне может быть включен в современную пьесу абсурда. Монолог, в свою очередь, представляет собой мозаику отдельных фрагментов или мотивов, слабо или никак не связанных друг с другом содержательно и не поддающихся интерпретации как единое смысловое целое (разумеется, в традиционном плане). Вместе с тем он пародирует пафос классической трагедии — в этом ключе выдержано все выступление Альфонсины.

Декламация Альфонсины начинается с патетического описания «театрального злодея»: «...*jamais homme ne fut si cruel, si Bismark, que cet être qui regarde une femme comme une saleté de hasard*». Это унижительное положение женщины, как оказывается, узаконено Французской академией: «*Une femme, qu'est-ce que ça dans notre époque? „Tue-la!“ — voilà le dernier mot de l'Académie française!*...» В склеенных без переходов кусках Достоевский искусно смонтировал все типичные стили и темы той французской речи, которая в русском представлении соответствуют клишированному образу француза (в этом смысле особенно характерно упоминание Французской академии, законодательницы французского языка). Ошеломив Аркадия («Я выпучил на нее глаза; у меня в глазах двоилось, мне мерещились уже две Альфонсины...»), она предстает перед ним героиней классической трагедии масштаба Химены или Федры. Здесь и обманутая чистота, и устрашающая месть злодею. Этот отрезок, естественно, начинается с неизбежного «увы!»: «...*Hélas! de quoi t'aurait servi de le décourvrir plutôt <...> et n'aurais-je pas autant gagné à tenir ta honte cachée toute ta vie? Peut-être n'est-il pas honnête à une demoiselle de s'expliquer si librement devant monsieur, mais enfin je vous avoue que s'il m'était permis de vouloir quelque chose, oh, ce serait de lui plonger au cœur mon couteau, mais en détournant les yeux, de peur que son regard exécrable ne fît trembler mon bras et ne glaçât mon courage!*»

Преступление «злодея» следует рассматривать в двойном преломлении: оно полностью соответствует представлениям среднего француза о русской жизни, — при том что средний француз дан в представлении о нем русского. Иными словами, это иллюстрация русского клише «глупый иностранец»: «*Il a assassiné ce pope russe,*



monsieur, il lui arracha sa barbe rousse pour la vendre à un artiste en cheveux au pont des Maréchaux...» Описание бесчеловечной расправы с рыжим русским попом вполне в духе пародийных «французских» рассказов о катании на медведях по Петербургу и т. п. Характерно, что Альфонсина вносит русский колорит, употребляя лексемы «pore», немного далее — «chouba» вместо соответствующих французских, но говорит «le pont des Maréchaux» вместо «Кузнецкий мост» (это, кстати, сбилось переводчика в одном из ранних изданий: он отнес происшествие к *Маршальскому мосту*). Упоминание Кузнецкого моста служит ассоциативным переключением, перескоком к другой теме — рекламе модного магазина: «...la Maison de monsieur Andrieux — hautes nouveautés, articles de Paris, linge, chemises <...>». Далее обрыв — сентиментально-сентенциозный фрагмент, как будто из французской хрестоматии для благородных девиц: «Oh, monsieur, quand l'amitié rassemble à table épouse, enfants, sœurs, amis, quand une vive allégresse enflamme mon cœur, je vous le demande, monsieur: est-il bonheur préférable à celui dont tout jouit?» Идиллическая картина прерывается смехом «злодея», имеющего к ней неизвестно какое отношение: «Mais il rit, monsieur, ce monstre exécration et inconcevable <...>». В заключительных строках содержится «объяснение»: «...et si ce n'était pas par l'entremise de monsieur Andrieux, jamais, oh, jamais je ne serais <...>» (276–277). Таков великолепный образец абсурдистского монолога, появившийся задолго до возникновения первых опытов этого рода.

Иные функции имеет в романе французский воляпюк Андреева, выступающего вместе с Тришатовым почти как клоунская пара «le grand dadais et le petit vilain», с каноническими амплуа: «белый клоун» Тришатов объясняет, комментирует зрителю-читателю комичность действий своего «рыжего» партнера. От Тришатова мы узнаем, что Андреев говорит по-французски, «как парижанин» (высшая оценка среди золотой молодежи, ср. выше: Аркадий, ставящий произношение у парикмахера), но пользуется исковерканной французской речью, направляя острие пародирования то в сторону французов, то в сторону русских. В первом случае он пародирует передачу русских фамилий во французских газетах: «Dolgo-rowky», «comte Wallonieff», «madame Doboynu». Во втором случае он выступает в образе «la dame russe sur les eaux minérales», обращая к Альфонсине с вопросом: «Mademoiselle Alphonsine, avez-vous vendu votre bologne?» (346). Следует отметить, что эффект от воляпюка Андреева достигается скорее внешними, «режиссерскими» средствами, чем реальным коверканием французского

языка. Произносимые Андреевым фразы грамматически правильны, и при определенных условиях они могут быть сочтены нейтральными. «Vologne» вместо «болонка», фантастические русские фамилии, именование Аркадия «Monseigneur le prince» — те *pointes*, которые реализуют характеристику его воляпюка, даваемую в ремарках: «...заклучил длинный, грубо и неловко выговаривая французские слова; он только передразнивает русских, которым в обществе ужасно хочется вслух говорить между собою по-французски, а не умеют» (344); «Tiens, quel est ce baragouin?» (346). Аналогично этому фраза Зверева: «Vous dormirez comme un petit roi» — воспринимается комически, как пародия на французский, из-за ремарки: «и французская фраза, которая шла к нему как к корове седло» (139). Между тем столь же нейтральная речь Ламберта воспринимается как типично французская, потому что читатель подготовлен к этому внешними средствами, и в частности передачей грассированного *r* в русской речи Ламберта: «Шу-ше-хга» (347).

В этом жаргоне манифестируется отношение к *чужому* языку как к объекту эксперимента. Язык вовлечен в изошренную игру, имеющую цель создать узкую среду, основным признаком которой является неестественность, искусственность. Изломанность, требующая среди прочего особого корпоративного жаргона, была пронизательно подмечена Достоевским как черта определенной части молодежи. Аналогичные наблюдения есть у Толстого в «Юности», когда он описывает, как Володя говорил с девочками (Катенькой и Любочкой), которых не считал способными к сколько-нибудь осмысленному разговору: «...он делал им гримасу и молча уходил или отвечал какою-нибудь исковерканною французскою фразою: ком се три жоли» и т. п. Толстой, возможно, не придает этим наблюдениям обобщающего характера. В случае же Достоевского есть основания говорить о социальном типе, который обрел свою законченность прежде всего в языковой и/или поведенческой форме (с этим можно сопоставить современный англизирующий жаргон, служащий для описания прежде всего бытового мира вещей), определяющей нравственную пассивность Андреева: он, пропивший приданое сестры и пустившийся с горя во все тяжкие, становится вышибалой при Ламберте — с жалкими, в сущности, попытками сохранить независимость, доводя Ламберта бессмысленной песенкой или приставая к полякам и поправляя их французский, — поскольку привилегия экспериментов над языком должна принадлежать только ему.

До сих пор речь шла об использовании французского (иностранного) языка преимущественно в комических целях. Разумеется, это универсальный прием, широко применяемый в художественной литературе. Специфично для Достоевского, пожалуй, прежде всего то, что у него не бывает чисто комических сцен: каждая из них несет в себе возможность инверсии в трагическую. Точно так же и здесь: создаваемый использованием иностранной речи комизм содержит совершенно иной подтекст. Можно вспомнить сцену в немецкой кофейной из «Униженных и оскорбленных». Русский воляпук немцев («шушель», «прилежно зриайт»), их неуклюжая доброжелательность, «великодушное самоотвержение» чрезвычайно комичны. Однако нельзя забывать, что это не только одна из самых трагичных или душераздирающих сцен, но и нерв сюжета: умирает собака Смита, последнее, что связывало его с умершей непощенной дочерью, вина перед которой так тяготит его помутненное сознание.

В «Подростке» водевильность перечисленных персонажей дублируется ощущением их неустойчивости, никчемности, выморочности. Так или иначе, они выталкиваются из пространства своего мира, где не могут приспособиться, найти свое место. Это изношенность, разбитость, нелепость Альфонсины, выброшенной в конце концов из романной жизни: «Альфонсинка завопила ужасно, но мы ее бросили, и уж не знаю, поворотила ли она за нами или отправилась домой, но уж я ее больше не видал» (442). Это неприспособленность, аморфность кн. Николая Ивановича (ср. те же черты и аналогичное использование французского у Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах»), при всей своей доброте, мягкости, порядочности совершенно не способного к какой-либо определенной позиции. Страх перед «документом», перед сумасшедшим домом и разбойничьим притоном приводит к тому, что он умирает, не в силах выдержать развернувшихся вокруг него событий.

Иностранная речь входит в оппозицию *свой/чужой* не только в буквальном смысле; этим подчеркивается марионеточность, нежизненность персонажей, отторгаемых от реальной жизни. Те же черты, хотя и в несколько ином преломлении — нравственная неразборчивость, безразличие к добру и злу, — характеризуют Андреева. Он, по крайней мере, понимает это, страдает, и конец его печален: *le grand dadais* застрелился. Комизм, таким образом, скрывает за собой нелепость, жалкость персонажей, что далее вызывает к ним чувство жалости, сострадания — и это, естественно, входит в намерения Достоевского.

Версиров стоит особняком, и говорить о его комичности вообще и в связи с французским в частности, конечно, нельзя. Однако он соприкасается с глубинной линией, объединяющей перечисленных выше персонажей: та же выморочность, но проявляющаяся в неумении страдать, в чрезмерности рефлексии и самоанализа, уводящих его от непосредственных чувств. В этом мире он так же неприкаян и кончает катастрофическим срывом.

К Версирову можно применить известное клише: «язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли», — он говорит с Аркадием намеками, ускользая от прямого ответа. В подобных ситуациях французский язык оказывается для него дополнительным средством маскировки, укрытием, которым он пользуется, чтобы уйти от сколько-нибудь ясно выраженной реакции. При этом уклончивость его «*brisons-là*», «*passons*», «*c'est selon*» и т. д., неоконченные максимы «*tous les genres...*», «*nous revenons toujours...*» и т. п. не обнаруживают его натуру, как это было с другими персонажами, но, напротив, скрывают его внутреннее кипение.

Соотношение простоты и экономности (чтобы не сказать скудости) французского словаря в «Подростке» с многообразием формальных приемов его использования, многообразием его семиотических функций и семантической нагрузкой в какой-то степени неожиданно. Это еще один показатель глубины и напряженности духовного заряда Достоевского, который преобразует, казалось бы, чисто орнаментальные и почти шаблонные приемы в средство выражения основоположных смыслов.

# Образ Италии и образ России в последнем стихотворении Баратынского

«**Б**еглец Италии, Жьячинто, дядька мой» остро ожил в памяти Баратынского в Неаполе, во время его первого и единственного путешествия в Италию. Ему, Giacinto Borghese, посвящено последнее стихотворение поэта «Дядьке-итальянцу», написанное в первой половине июня 1844 года, за считанные дни до внезапной смерти. Заключительные, прощальные строки этого длинного, почти эпического стихотворения (8 строф, 128 строк) звучат автоэпифией:

О, спи! безгрешно спи в пределах наших льдистых!  
Лелей по-своему твой подземельный сон,  
Наш бурнодышащий, полночный аквилон,  
Не хуже веющий забвеньем и покоем,  
Чем вздохи южные с душистым их упоем.

Стихотворение Баратынского является основой «русской биографии» Giacinto, которая может быть восстановлена по нему едва ли не с большей полнотой и точностью, чем по иным источникам. «Благодать нерусского надзора» длилась долго: по словам Баратынского, «друг другу не были мы чужды двадцать лет»; связь

не оборвалась со смертью Жьячинто — память воспитанника продлила эту связь еще почти на столько же, а стихотворение закрепило ее, «наследовав несрочно».

Предположительно, Боргезе покинул родину «году в 801-м. Когда французы пришли в Неаполь, Жьячинто возненавидел Бонапарта за приказ сдавать серебро <...>. Он бежал из Италии с грузом свернутых холстов <...>. Здесь он мыслил разбогатеть, ибо знал, по рассказам просвещенных людей, что в России ценят искусства. Он знал русских не понаслышке. Он видел русских, когда русская армия входила в Неаполь. Он видел их Суворова. На картинах Жьячинто прогорел <...>. В Маре он обрел кров, семью, детей»<sup>1</sup> — Баратынский изложил биографию Жьячинто, пожалуй, более сухо:

Беглец Италии, Жьячинто, дядька мой,  
Янтарный виноград, лимон ее златой  
Тревожно бросивший, корыстью уязвленный,  
И в край, суровый край, снегами покровенный,  
Приставший с выбором загадочных картин,  
Где что-то различал и видел ты один!

Потерпевший неудачу в своих коммерческих начинаниях, Боргезе, очевидно, попал в семью Баратынских в 1806 году, когда Баратынскому было шесть лет. Точная дата его смерти неизвестна; предположительно — вскоре после 1822 года<sup>2</sup>. Воспоминания поэта о «дядьке-итальянце» — это воспоминания о собственном детстве, о жизни в деревне и в Москве, о семейных событиях, печальных и радостных, о расставаниях и встречах в родном доме, обо всем, что полюбивший «призревшую» его «семью» Жьячинто переживал как ее член:

Участник наших слез и праздников семейных,  
В дни траура главой седой ты поникал;  
Но ускорял шаги и членами дрожал,  
Как в утро зимнее, порой, с пределов света,  
Питомца твоего, недавнего корнета,  
К коленам матери кибитка принесет  
И скорбный взор ее минутно оживет...

<sup>1</sup> Песков А. М. Баратынский: Истинная повесть. М., 1990. С. 59.

<sup>2</sup> «Год смерти Боргезе неизвестен. В 1822-м, судя по письмам Софи, он был еще жив» (Там же. С. 345):

Последующее событие – смерть Баратынского на родине своего воспитателя – показало провиденциальность этого «обращения назад», к собственным началам, как бы подводящее итог жизни.

Стоит упомянуть, что Боргезе был принят в семью Баратынских в качестве *французского* гувернера, что звали его там *monsieur Bories* или г. Боргез и что общение шло по-французски<sup>3</sup>, ср. в письме от 23 февраля 1813 года: «*Mon cher monsieur Bories, je vous remercie de toute mon âme pour votre lettre <...> Je veux le titre d'ami, c'est avec ce titre nous nous sommes quittés <...>*». Неизвестно, насколько соприкасался Баратынский с *итальянским* языком (не только через Боргезе, но и через его московских соплеменников – «ментора моего полуденных друзей»)⁴, но что *живой образ Италии* вложил в его душу именно Жьячинто, сомнений не вызывает<sup>5</sup>.

*Образ Италии* – таков ракурс и стихотворения Баратынского, и (вслед за ним) нашего анализа. После вышедшей в 1912 году и получившей новую известность сейчас книги П. Муратова «Образы Италии» это название из риторической фигуры стало превращаться в термин; появление же в сравнительно недавнее время термина *петербургский текст (ПТ)*, а за ним и других *-ских текстов* укрепило если не терминологичность, то, во всяком случае, клишированность этого обозначения.

В кругу этих понятий и этой терминологии мы собираемся говорить о *тексте Италии (ТИ)* и *тексте России (ТР)*: символич-

<sup>3</sup> Ср. в письме Богдана Баратынского к брату (5 ноября 1806 г.): «Бубинька ведет себя очень хорошо и учится весьма успешно, за что отнесите вы свою признательность г. Боргезу, который поистине того достоин <...> я разговариваю с г. Боргезом посредством милого Бубиньки, которому всегда приказываю мой разговор перевести. И так он старается исполнять мою просьбу и вместе приказание, так порядочно и с такой охотой переводит ему по-французски, а мне по-русски ...» (Цит. по: *Песков А. М. Баратынский*. С. 58).

<sup>4</sup> На знание итальянского может косвенно указывать транслитерация имени Боргезе – *Жьячинто* (а не, например, *Джиачинто*). Как известно, в начале XIX в. и особенно в 1810–1820-е гг. в дворянских семьях было распространено преподавание итальянского языка как второго (после французского); стоит упомянуть и об обязательном преподавании итальянского певцам (что сохранилось до наших дней).

<sup>5</sup> Норвежский исследователь творчества Баратынского оценивает роль Боргезе несколько противоречиво: «Как педагог Боргезе вряд ли отличался большими способностями. Зато он прекрасно сумел сообщить своему ученику те страсти, которыми сам был исполнен, – сумел заинтересовать его, возбудить в нем любовь к чтению. Поэтому Боргезе оказался хорошим воспитателем для Баратынского» (*Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество*. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973. С. 11). Педагог плохой, а воспитатель хороший?

но, что они соединились в последнем стихотворении Баратынского. Введение в употребление этих терминов может показаться несколько преждевременным, потому что объем соответствующих понятий, строго говоря, не определен: нет работы/работ, где (как по *ПТ*) были бы зафиксированы «грамматика», каталог сюжетов, мотивов и, наконец, лексические характеристики постулируемых *ТИ* и *ТР*. Однако эти тексты существуют, мы безошибочно узнаем их, более того, можем синтезировать их конкретные воплощения именно на основе *концепта ТИ* – и пример тому хотя бы итальянский цикл Комаровского, где описание Италии является не путевым дневником, а его имитацией: в Италии Комаровский не был, и это как бы «вышивка по готовому узору», каким и является постоянно обновляющийся и постоянно остающийся равным самому себе *текст Италии*, увиденной иноземцами, в данном случае – русскими<sup>6</sup>.

В стихотворении Баратынского более сложная ситуация. Кем увиденна предстающая перед нами Италия, ее уроженцем или русским? К этому прибавляется и *текст России*, но кем увиденной России, ее уроженцем или иностранцем? Не есть ли и то и другое *отражение в чужом зеркале?*

*Текст Италии* и *текст России* выделяются в стихотворении тем более легко, что они отчетливо противопоставлены друг другу и могут быть изображены в виде образцовой таблицы оппозиций, учитывающей прежде всего физико-географические характеристики обеих земель, их *ландшафт, климат* и *флору*:

## ИТАЛИЯ

## РОССИЯ

## ЛАНДШАФТ

(Неаполь) *нагорный*  
*альпийские (молнии)*  
*навес иль грот*  
*пещера*  
*каскады*  
*земля вулканов, лава*  
*море*  
*берега*

(вотчина) *степная*  
*овраг*  
*степи*

<sup>6</sup> Цивьян Т. В. «Умопостигаемая Италия» Комаровского // Комаровский В. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 443–453.



## КЛИМАТ

(отчизна) *знойная*  
*сладкий юг*  
*пламенные часы*  
*вздохи южные*  
 (слава) *солнечная*  
*знойные (берега)*  
*зефир*

(край) *снегами покровенный*  
*морозы наших зим*  
*краткий летний жар*  
 (утро) *зимнее*  
*дыханье вьюги*  
*пасмурный навес / метелью*  
*полгода скрывааемых небес*  
*пределы наши льдистые*  
*бурнодышащий полночный*  
*аквилон*

## ФЛОРА

*янтарный виноград*  
*лимон золотой*  
*зелень узорная, неувядаемая*  
*земля цветов*  
*розы*  
*мелезы*  
*тополи*  
*лозы*  
*мирты*  
*оливы*

*дубы прохладовейные*  
*тощие мхи*  
*дрова иглистые*

Противопоставление ожидаемо, почти клишировано; оно как бы лежит на поверхности (но от этого стихотворение не теряет в своей эмоционально-художественной напряженности): «высокая» горная Италия, *земля вулканов*, противопоставлена «низкой», плоской России, *земле степей*. Горный рельеф гораздо более проработан и разнообразен — даже пещеры, гроты, то есть *углубления*, также являются элементами гор, подчеркивающими изрезанность/вырезанность земли; даже *амфитеатр дворцов*, расположенный *над яркой пеленой лазоревых валов* (вид на Неаполь, очевидно, *снизу*, от моря), — это своего рода «культурная гора». В противоположность этому *овраг*, прерывающий русскую *степь*, — как бы спуск *вниз*, дополнительно подчеркивающий общую характеристику пространственного положения России: *внизу*.

Характерно еще одно противопоставление Италии и России, которое на глубинном уровне оказывается объединением: *море/суша*, но суша, представленная *степью*, «сухопутным аналогом моря», как это показано в недавней работе В. Н. Топорова о «соот-

несении моря и степи, об их — в известной степени — взаимозаменяемости и „синонимичности“, о „переживании“ их как важной части интегрального жизненного опыта»<sup>7</sup>. Не менее отчетливо и ожидающе климатическое противопоставление *сладкого* (что звучит явным переводом *dolce* в значении «приятный, ласковый, милый») итальянского юга и *льдистого* русского севера: солнце, *пламенный* зной и теплый зефир там и морозы, вьюги, метели, снега, лед, долгая зима и короткое лето и северный *бурнодышащий* аквилон здесь. И естественно, что в благодатном южном климате вся земля становится цветущим и плодоносящим садом. Здесь в игру вступает и значимое «цветочное» имя *Жьячинто*, «Гиацинт». Можно вспомнить, что в стихотворении 1821 года «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...» Жьячинто появляется в «ботаническом» окружении:

А ты, мой старый друг, мой верный доброхот,  
Усердный пестун мой, ты, первый огород  
На отческих полях разведший в дни былые!  
Ты поведешь меня в сады свои густые,  
Деревьев и цветов расскажешь имена...

Сигнатура Италии — *земля вулканов и цветов*, горы и обильная растительность. Сигнатура России — *степь* и скудная, связанная с холодом растительность: *прохладовойные дубы*, *тощие мхи* и хвойные (*иглистые*) деревья.

Контраст по рельефу, климату, флоре подводит к другому контрасту — по *цвету и свету*:

#### ИТАЛИЯ

*янтарный* (виноград)  
*золотой* (лимон)  
*лучезарный*  
*солнечный* (слава)  
*пурпуровый*  
*яркий*  
*лазоревоый*  
*зелень*

#### РОССИЯ

*белый* (снег, лед)  
*пасмурный* (небо)

<sup>7</sup> *Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *История культуры и поэтика*. М., 1994. С. 39 и далее.

Краски и жаркий блеск *лучезарной* Италии сверкают особенно ярко на фоне бесцветности и тусклости России, где над *белыми*, то есть холодными, снежными, бескрайними, полями нависает *пасмурное* небо. Оппозиция *свет/тьма (день/ночь)* — еще один способ подчеркивания географической противопоставленности Италии и России: *юг/север = полуденный/полночный*.

Наконец, особенно отчетливо выступает культурная роль Италии/Авзонии, представленной прежде всего хрестоматийно знаменитыми именами и названиями:

Везувий, Колизей, грот Капри, храм Петра  
Имел ты на устах от утра до утра...

И к этому же другие *роскоши Италии: классический твой город, Неаполь твой нагорный, амфитеатр дворцов, Цицеронов дом, грот Вергилия* (упоминание о котором приводит к пространному отступлению об «Энеиде», Энее и его путешествии во *мраки Тенара*), *виллы и Мария и Силлы*, сады (и реальные и метафорический *чудесный сад утех*, открывшийся Энею) и так хорошо знакомые всем, кто бывал в Италии, проступающие из зелени древние, полуразрушенные изваяния (*давно из божества разжалованный лик*).

*Отчизна тощих мхов* противопоставляет *отчизне лучезарной* лишь Москву, *столицу нашу древнюю*, — эпизод, прерывающий деревенскую жизнь. Но и этот эпизод оказывается италянизированным: *Жьячинто, вожатый* своего воспитанника по столице, знакомит его с тем, что сейчас было бы названо «итальянским землячеством»:

Всех макаронщиков узнал тогда я в ней,  
Ментора моего полуденных друзей...

Классическое (в частности, и русское) представление Италии как райского — поэтического, художественного — *сада* и не менее классическая ностальгия по Италии доминирует у Баратынского в этом послании и поддерживается другими его стихотворениями, пронизанными мечтами об Италии:

...Авзонийский небосклон —  
Одушевленный, сладострастный,  
Где в кущах, в портиках палат  
Октавы Тассовы звучат;

Где в древних камнях боги живы <...>

Где все холмы красноречивы...

(«Княгине З. А. Волконской», 1829),

стремлением к Италии, надеждами:

Небо Италии, небо Торквата,

Прах поэтический Древнего Рима,

Родина неги, славой объята,

Будешь ли некогда мною ты зрима?

Рвется душа, нетерпеньем объята,

К гордым остаткам падшего Рима!.. –

(«Небо Италии, небо Торквата...», 1843)

и, наконец, нетерпением, когда казавшееся невероятным сбывается:

Вижу Фетиду: мне жребий благой

Емлет она из лазоревой урны:

Завтра увижу я башни Ливурны,

Завтра увижу Элизий земной!

(«Пироскаф», 1844)

Мечта исполнилась, земной Элизий был увиден воочию, но за это была заплачена цена, указанная в столь популярном в России речении: «veder' Napoli e morire». Впрочем, не того ли желал Баратынский, когда в оказавшемся прощальным стихотворении писал:

И кто, бесчувственный, среди твоих красот

Не жаждал в их раю обрести навес иль грот,

Где б скрылся не на час, как эти полубоги,

Здесь Лету пившие, чтоб крепнуть для тревоги,

Но чтоб незримо слить в безмыслии златом

Сон неги сладостной с последним, вечным сном.

Итак, стихотворение было написано в Италии, увиденной воочию. И тем не менее перед нами не столько непосредственное описание Италии, сколько Италия, данная «в пересказе» (в буквальном и грамматическом – пересказ чужой речи – смысле)<sup>8</sup>,

<sup>8</sup> Ср. постоянное подчеркивание этого пересказа: *имел ты на устах, именовал ты нам, по твоим словам, ты не забыл, живые твои речи, помня сладкий юг.*

образ Италии для России, с точки зрения России, в контексте России. Иными словами, в стихотворении Баратынского предстает «русское клише» Италии, сложившееся уже давно<sup>9</sup>, но здесь верифицированное и одушевленное свидетельством очевидца, строго говоря, ничего, кроме «эффекта присутствия», к уже известному не прибавившего.

Этот образ *пересказанной Италии* оказался для поэта столь важным, что стал доминировать над его собственными, непосредственными впечатлениями от *увиденной Италии*. Сначала перечисляется то, что было *услышано* от Жьячинто (*Везувий, Колизей...* такие характерные и поражающие воображение «северного» ребенка детали, как описание сиесты — *тех пламенных часов, / Что, по твоим словам, со стогов гонят псов*<sup>10</sup> — и т. п.), но и далее, уже своими глазами Баратынский *видит* именно то, что было воспринято от *дядьки-итальянца*, и повторяет «урок» как благодарное воспоминание и как доказательство того, насколько прочно вошла Италия в его собственный мир, ср. примечательное введение этого фрагмента:

А я, я с памятью живых твоих речей  
Увидел роскоши Италии *твоей!*<sup>11</sup>

*Увиденное* производит такое впечатление потому, что воплощает и закрепляет образ, уже и до этого бывший живым благодаря свидетельству из первых рук, от своего *вожатого*. Возможно, Боргезе был родом из Неаполя, и поэтому описание *увиденной Италии* сосредоточено на *Неаполе твоём нагорном*: Баратынский как бы проходит тем путем-маршрутом, который был ему назначен еще «там и тогда», *в пределах наших льдистых, и солнечная слава* Неаполя подтверждает верность затверженного душой *образа Италии*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> В данном случае мы не касаемся ни источников, ни хронологии его создания, ни многочисленных его воплощений — ко времени Баратынского.

<sup>10</sup> Впрочем, эти строки могут иметь и иное истолкование, связанное с историческими событиями, см.: «Имеются в виду пушки замка св. Эльма, удерживаемого французами; в мирное время залп этих крепостных орудий возвещал о наступлении полудня» (*Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы / Изд. подг. Л. Г. Фризмана. М., 1983. С. 669*).

<sup>11</sup> Здесь и далее в стихотворении Баратынского курсив мой. — Т. Ц.

<sup>12</sup> Комаровский в своем уже упомянутом здесь итальянском цикле использует обратный прием: и он берет готовый *образ Италии*, готовый туристский маршрут, но при этом создает эффект *своего собственного* присутствия: пусть он в толпе туристов и, как они, не отклоняется от «бедекера», но в этих пределах осматривает все *сам* и по *собственному* выбору.

Но и *своя* Россия дана «в пересказе»: это также *образ России*, увиденной иностранцем, причем уроженцем юга. Образ этот, в свою очередь, настолько клиширован, что, первоначально возникший *ad usum externum*, он становится органическим элементом само-описания в русской модели мира (ср. ощущение себя как северного народа перед иностранцами, независимо от того, из каких краев те происходят: они в восприятии носителя русского менталитета заведомо южане)<sup>13</sup>. Россия у Баратынского предстает огромным, простирающимся *до пределов света* пространством, суровым *краем* (слово, в котором тоже заключено понятие *предела* как чего-то дальнего), *глушью севера*, едва ли не зоной вечной мерзлоты, см. выше, в описании ландшафта, климата и флоры России (поэта особенно трогает то, что Жьячинто *безропотно сносил морозы наших зим* и, не забывши Италию, *дух предал строгому дыханью наших выюг*). Между тем речь идет о Москве и о Тамбовской губернии<sup>14</sup>.

Если Италия в стихотворении – *твоя*, то есть хотя и *чужая*, но все же принадлежащая кому-то *близкому* и оттого имеющая шансы стать *своей* (как стал *своим* для Жьячинто *чужой край*), то Россия определена *своя/наша*, и это постоянно подчеркивается: *наш здоровый смысл, наши зимы, наш краткий летний жар, наши слезы и праздники, церковь наша, наши выюги, пределы наши льдистые, наш полночный аквилон*. Иными словами, это автоописание и в то же время автомета-описание, то есть описание себя со стороны, в данном случае с точки зрения *иного*, но принятой в качестве *своей* и *ad usum internum*.

Тем самым в стихотворении обнаруживается по крайней мере два слоя: с одной стороны, оно написано *очевидцем* (более того, оно строго автобиографично): автор принадлежит России и описывает свои родные места; он побывал в Италии и излагает свои собственные живые впечатления. С другой стороны, это не только и не просто описание увиденного, это своего рода *reported speech* (см. выше), передающая к тому же некий существующий независимо, отлитой *образ* – и России, и Италии. Эта двойственность переводит стихотворение из жанра путевых впечатлений и даже из жанра воспоминаний в *иное* пространство: туда, где создается *imago loci* со своим

<sup>13</sup> Тема «Север в русской литературе» успешно разрабатывается сейчас на славянском отделении Гронингского университета (Нидерланды), см. прежде всего работы Й. ван Баака и его коллег.

<sup>14</sup> Правда, судя по биографическим сведениям (*Песков А. М.* Боратынский. С. 58–59), Боргезе начал свою русскую эпопею в Петербурге, который, в свою очередь, является клишированным *образом русского севера*.

*genius*'ом (им здесь и явился Жьячинто), *образ места*, который, как мы видим, сложился уже давно, но который так расцвел в конце прошлого и в начале нашего столетия (Рёскин, Вернон Ли, Патер, уже упоминавшийся здесь Муратов и многие другие).

Акцент на клишированность *образа* уводит в сторону от непосредственного чувства, которым проникнуто стихотворение. Между тем если Италия и Россия даны «в пересказе» (и отчасти «в готовом виде»), то адресат стихотворения и его главный герой хотя и вписывается в *русский образ итальянца* — недаром возникают *макаронички*, — но предстает таким, каким был и каким запечатлелся в *памяти сердца* его воспитанника. И здесь возникает третий слой стихотворения. Построенное на оппозиции *свой/чужой (твой/наш)*, *северный/южный*, оно (на фоне *благодати нерусского надзора*) в то же время подчеркивает русско-итальянское сродство, изначальную близость. Это формулируется в первой строфе, причем несколько противоречивым способом (как бы подчеркивающим актуальность оппозиции *свой/чужой*):

Прости *наш* здравый смысл, прости, *мы* та из наций,  
Где брату *вашему* всех меньше спекуляций <...>  
Зато воскрес в тебе сей ум, на все пригодный,  
Твой *итальянский* ум, и с *нашим* очень сходный!

Быть может, это внутреннее сродство, *симпатия* (в этимологическом смысле слова) и лежит в основе столь прочной взаимной привязанности<sup>15</sup> и даже *сходства* в судьбе, как бы обмена судьбой, который уже навсегда закрепил их единство: *итальянский гроб в ограде церкви нашей* — смерть Баратынского в Неаполе, на родине Жьячинто<sup>16</sup>.

Быть может, этим ощущением внутренней близости, «похожести» питается антитеза Италия/Россия, где *образу Италии* отводится роль земного Элизия<sup>17</sup>. Стремление из *пределов света* к раю — всегда попытка обретения утерянного, того, что когда-то было *своим*.

<sup>15</sup> В уже цитированном письме к Боргезе тринадцатилетний Баратынский особенно настаивает на том, что в их отношениях не должно быть никакой этикетной официальности, потому что они прежде всего *друзья*.

<sup>16</sup> И наш аквилон дал обоим то же *забвенье и покой*, что и итальянский зефир.

<sup>17</sup> Разумеется, такой *образ Италии* не ограничивается Россией — это, можно сказать, универсальное культурное клише, включающее не только высокий уровень, но и массовую культуру, питающую и рядовой туризм.

# «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций

**У** этой заметки оказалось столько источников, или побудительных причин, что, собранные вместе, они должны были бы значительно превзойти ее по объему. Начать их перечисление надо было бы с русского образа *Италии*, который стал актуальным со времени первых русско-итальянских встреч<sup>1</sup> и далее развивался, по сути дела, в одном направлении: ощущение Италии как мира идеального (*земной элизии*) и в то же время близкого, *своего*, откуда и вечное стремление к Италии<sup>2</sup>. Далее, этот образ *Италии* дробился на разные «проявления» Италии: среди них едва ли не первое место занимали *ведуты*, и в особенности по-

<sup>1</sup> См. эти темы в изд.: Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив / A cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin (Labirinti 28). Trento, 1997.

<sup>2</sup> Об итальянском тексте русской культуры см. обобщающие работы П. Деотто ( P. Deotto): *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo* // Europa orientalis. 1996. Vol. XV, № 2; *Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре* // Slavica tergestina. Trieste, 1998. № 6; *Итальянский пейзаж у Муратова: Визуализация мысли* // Russian Literature. 1999. Vol. XLV, № 1.



чти клишированные ведуты городов-символов Италии. Как любой символ, каждый город отпечатывался в виде минимального набора признаков; так возникали сигнатуры города (или — шире — любого знакового и значимого *итальянского объекта*), которые затем тиражировались в бесчисленных словесных и не-словесных, художественных и нехудожественных текстах. Итинерарии итальянских путешествий, подлинных и мнимых<sup>3</sup>, — им отдала дань едва ли не вся русская литература Серебряного века. Сравнить и сопоставлять соответствующие тексты — задача увлекательная, тем более что они столь же совпадают (используя одни и те же сигнатуры, один и тот же не слишком богатый и разнообразный словарь и грамматику соответствующего фрагмента *итальянского текста*), сколь и противопоставлены друг другу, поскольку каждый интерпретатор Италии видит ее *своим взглядом* и принципиально не замечает, что он «повторяет пройденное» (в буквальном и переносном смысле).

Далее, если выбирать пример итальянского города, который особенно задевает русское сердце (и не только поэтическое), то им, вне всяких сомнений, будет Венеция, ср.: «В XX веке „родина души“ — не Рим, а Венеция. <...> Венеция <...> всегда жила в сердце русского человека, любившего Италию»<sup>4</sup>.

Сказанное подводит к тому, почему здесь итальянская тема у Ахматовой представлена «Венецией», стихотворением, написанным в 1912 году в Слепневе, в воспоминание первого семейного итальянского путешествия (1912), и напечатанным в 1914 году в сборнике «Четки»:

Золотая голубятня у воды,  
Ласковой и млеюще-зеленой;  
Заметает ветерок соленый  
Черных лодок узкие следы.

Столько нежных, странных лиц в толпе.  
В каждой лавке яркие игрушки:  
С книгой лев на вышитой подушке,  
С книгой лев на мраморном столбе.

<sup>3</sup> Один из образцов — воображаемое итальянское путешествие Комаровского, см.: Цивьян Т. В. «Умопостигаемая Италия» Комаровского // Василий Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 443–453.

<sup>4</sup> Deotto P. Материалы для изучения... Р. 214.

Как на древнем, выцветшем холсте  
 Стынет небо тускло-голубое...  
 Но не тесно в этой тесноте  
 И не душно в сырости и зное.

Мы собираемся рассматривать это стихотворение прежде всего как ведуту<sup>5</sup>, но в особом ракурсе, требующем предварительных замечаний.

В. Н. Топоров в своей недавней работе «„Гео-этнические“ панорамы в аспекте связей истории и культуры», продолжающей его исследования о тексте пространства и пространстве текста, обращается к словесному (литературному) представлению реального пространства (и времени), процеженного сквозь фильтр культуры, откуда оно выходит преобразенным. Результатом этой операции и является «гео-этническая» панорама, текстовое пространство, на территории которого соединяются природа и культура.

Под «гео-этнической» панорамой автор понимает максимально широкий, синтетически обобщающий способ «разового» видения целого, дающий ответ на три основных вопроса: где? — когда? — кто?, при том что объект видения дан в пространственном (географическом) коде. Пространственные характеристики панорамы весьма разработаны и включают в себя помимо геофизического и природного, этнического, экономического и т. п. культурно-исторический, религиозно-этический и аксиологический аспекты. Только пространство подлинно устойчиво и может служить опорой; только оно конкретно-вещно и может быть *здесь и сейчас* увидено, услышано, прочувствовано. Несомненна эстетическая функция панорамы. С одной стороны, она ориентирована на поэтику перечислений (для расширения культурного кругозора); с другой стороны — на формальную отмеченность, на выбор. При тенденции к максимальному захвату материала такого рода панорамы соотносятся с соответствующим заданием и проводят селекцию составляющих их элементов, так как «лишняя» информация может снижать информационный уровень в данной точке текста. Уже в пушкинское время принцип, лежащий в основе «гео-

<sup>5</sup> См. в связи с этим: *Flaker A.* Венецианские литературные ведуты // *Russian Literature.* 1998. Vol. XLIII, № 2; *Кацциола П.* Венеция в творчестве русских поэтов и писателей Серебряного века // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1998. Вып. 3.

этнических» панорам, последовательно сужаясь, применялся при литературном освоении темы города, дома, интерьера, а позже и мира душевных состояний человека<sup>6</sup>.

«Венеция» Ахматовой рассматривается здесь как пример «гео-этнической» панорамы. В ней есть и вышивка по готовому узору, и *свое*, собственное, глубоко индивидуальное видение, которое вносит самостоятельный вклад в уже запечатленный образ, подтверждая и одновременно обогащая его. Эта техника является объяснением/оправданием тиражирования такого рода текстов-панорам (в данном случае — многочисленных стихотворных описаний Венеции): клише-образ закрепляется как повторением, так и обязательным внесением нового<sup>7</sup>.

«Город прекрасный, город счастливый, / Моря царица, Венеция славный» в русской поэзии описывается не совсем в тех ликующих тонах, как в опере «Садко». Венеция (как и Петербург) — двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальной амбивалентности<sup>8</sup>. Это, так сказать, *сюжет Венеции*, и обращает на себя внимание то, каким экономным словарем он описывается.

В докладе «Сигнатуры Венеции в русской поэзии начала века»<sup>9</sup> мы представили этот словарь-минимум «Венеции Серебряного века», составленный по стихотворениям Блока, Брюсова, Иванова, Гумилева, Ахматовой, Комаровского, Мандельштама, Волошина, Кузмина, Пастернака, Ходасевича и некоторых других и имеющий точкой отсчета поэму Аполлона Григорьева «Venezia la bella» (1857), а промежуточным этапом — «Баркаролу» К. Р.: «Плыви, моя гондола, / Озарена луной, / Раздайся, баркарола, / Над сонною волной...»<sup>10</sup>

Итак, для описания/узнавания прекрасной и таинственной, поражающей воображение Венеции надо совсем немного. Вот ее основные сигнатуры<sup>11</sup>:

<sup>6</sup> См.: Топоров В. Н. «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры // Культура и история: Славянский мир. М., 1997. С. 24, 31, 40, 45, 48 и далее.

<sup>7</sup> Отсылаем теперь к обобщающей работе Н. Е. Меднис «Венеция в русской литературе» (Новосибирск, 1999).

<sup>8</sup> Образ не только *русской* Венеции, но этого мы здесь не касаемся.

<sup>9</sup> На конференции «Литература и территория», Бергамо, сентябрь 1998 г.

<sup>10</sup> Популярный романс (на музыку В. К. Малова).

<sup>11</sup> Подчеркнем, что это словарь-минимум, соответствующий теоретико-множественному произведению, а не теоретико-множественной сумме.

ВОДА И ТО, ЧТО С НЕЙ СВЯЗАНО

вода, волна, море, лагуна, канал, гондола, лодка

ТВЕРДЬ

набережные, мосты, камень, мрамор

ТОПОНИМЫ, НАЗВАНИЯ УЛИЦ И ПЛОЩАДЕЙ

Адриатика, Большой канал, Риальто, Лидо, площадь Святого Марка, Пьяцетта, *ponte dei Sospiri*

АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ,  
ПАМЯТНИКИ

здания — дворцы — палаццо, «львиный столб»<sup>12</sup>, башня с часами, Дворец дождей, собор Св. Марка, *Casa d'Oro*

КАРТИНЫ/ХУДОЖНИКИ

мозаика, иконостас в соборе Св. Марка; Беллини, Веронезе, Тинторетто, Тициан

ПЕРСОНАЖИ

дож, гондольер/лодочник, купец, рыбак

ИСТОРИЧЕСКИЕ,  
КУЛЬТУРНЫЕ РЕАЛИИ И/ИЛИ АРТЕФАКТЫ

карнавал; стекло, зеркало, кружево, маска (баутта)

МУЗЫКА

канцона, баркарола, мандолина, гитара

ЦВЕТА, ЭПИТЕТЫ

зеленый, голубой, черный, золотой<sup>13</sup>; кружевной, узорный, стеклянный

Интересно, что венецианские артефакты — стекло и зеркало, кружева — перешли в пространственные сигнатуры: вода (зер-

<sup>12</sup> Колонна со львом св. Марка. И никто не замечает стоящей рядом второй колонны, со статуей св. Теодора (*Todaro*), попирающего дракона!

<sup>13</sup> Примечательно отсутствие красного цвета (*rosso veneziano*). Ср., однако, *красный парус* у Блока. О красном цвете Венеции подробно в упомянутой работе Н. Е. Меднис (с. 127 и далее).

кало, стекло воды) и архитектура (кружевные, узорные фасады дворцов).

Подавляющее большинство поэтов описывает Венецию, «стоя на Пьяцетте» и, соответственно, ограничиваясь следующими пространственными («гео-этническими») сигнатурами: Большой канал с гондолами, Дворец дождей, собор Св. Марка, башня с часами, колонна со львом. Ср.: «Венеция вновь видится „путнику“ ночью с Пьяцетты. Иконичность привычная: „гиганты на башне“, „узорная аркада“, „черные гондолы“, „львы на колонне“, собор с „мозаики блеском“, есть даже голуби»<sup>14</sup>.

Можно предположить, что это и «точка зрения» Ахматовой, место, откуда и она смотрит на город, — но в ее описании, как всегда, есть легкие сдвиги, которые приводят к амбивалентности. Это Пьяцетта, — если мы определим, что такое *золотая голубятня*: кампанила (которую можно сравнить с голубятней по архитектуре), Дворец дождей (по золотому колориту и близости к воде), — но, может быть, это сама Венеция с ее голубями?<sup>15</sup> Ахматова «уводит» с Пьяцетты еще и тем, что «Львиный столб» она превращает в игрушку, вышивку, своего рода отражение настоящего (замаскированный образ зеркала)<sup>16</sup>. И тогда перед нами действительно обобщенный образ Венеции, *золотого* города, стоящего на *зеленой* воде, контрастирующей с *черными* гондолами, со *странными* лицами (маски?) в толпе. Подмечено и тускло-голубое небо Венето, прикровенно отсылающее к холстам старых картин, то есть к венецианской живописи. Голуби, толпа, лавки, игрушки — эта Венеция обволакивает путешественницу ощущением праздника, в котором климатические недостатки — высокая влажность, при жаре создающая особую духоту, так же как и тесно-

<sup>14</sup> Flaker A. Венецианские литературные ведуны. P. 153–154 (о «Венеции» Гумилева). К «экономности словаря» см. еще: «В начале XX века Венеция изображается русскими писателями и поэтами, в том числе Муратовым, как двуликий город. Реальная Венеция Муратова ограничивается несколькими клише, присутствующими и у других авторов (у Брюсова, Иванова, Белого, Блока). Это Пьяцетта, Сан Марко, Torre dell'orologio, черная шаль, гондола, зеркальца и стекло, атмосфера праздничности, создаваемая толпой туристов» (Deotto P. Материалы для изучения... P. 217).

<sup>15</sup> Предположение Серены Кристофори, студентки Трентинского университета.

<sup>16</sup> Двоеточие после игрушки и «перечислительная» запятая в связи со львом позволяют предположить, что и *лев на мраморном столбе* тоже игрушечная (как бы сейчас сказали, «сувенирная») копия.

та (вспомним *узость/ужас*, сигнатуры петербургского текста)<sup>17</sup> — не только несущественны, но решительно опровергнуты:

Но не тесно в этой тесноте  
И не душно в сырости и зное.

В определенном смысле это стихотворение само по себе игра/игрушка, ср.: «„Яркие игрушки“, занимающие в ведуте центральное место... придадут всей ведуте игрушечный вид и выделяют ахматовский текст из ряда других венецианских ведут»<sup>18</sup>. Это Венеция, увиденная женским взглядом — острым, наблюдательным, выхватывающим детали почти в ущерб общему: «Мне хорошо в Венеции, и никаких недостатков, о которых всегда говорят, я не вижу, вернее, они мне не мешают»<sup>19</sup> — таким может быть резюме стихотворения.

Возможно, эта «женскость» вызвала неприятие критика: С. В. Полякова анализирует посвященное Венеции стихотворение Мандельштама и говорит почти с раздражением против «Венеции» Ахматовой, выбирая именно ее из достаточно длинного списка «русской Венецианы»: «В ахматовской „Венеции“ есть как будто все для создания культурологической иллюзии. Она написана наблюдательным поэтом, который заметил не одну типичную для этого города подробность: тут и узкие следы гондол, и млеюще-зеленая вода каналов, и соленый ветерок, и странные лица в толпе, и игрушки в каждой лавке, и всюду изображенный герб Венеции, и сырой воздух, но Венеция тем не менее не возникает»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> И здесь *узкие следы черных лодок* (метонимия, вместо *следы узких лодок*) отсылают к женскому, ср. *узкие следы* Полины, мучительные для героя в «Игроке» Достоевского; *узкую юбку* самой Ахматовой, которую она вспомнила и в связи с разговором с Блоком. Примечательно, что и у Мандельштама *узенькие саночки*, ставшие «частью предметного антуража стихотворения „Александр Герцович“» (Лекманов О. А. Опыты о Мандельштаме. М., 1997. С. 91), оказались связаны и с женским, и с Италией: «Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит».

<sup>18</sup> Flaker A. Венецианские литературные ведуты. P. 154–155.

<sup>19</sup> Об этом подчеркнуто личное восприятие Венеции см.: *Спендель де Варда Й.* Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 70–71.

<sup>20</sup> Полякова С. В. Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию / С. В. Полякова. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 73.

«Типичные подробности» — это лексемы венецианского словаря (см. выше), то есть сигнатуры Венеции по определению хрестоматийные и потому явно известные Ахматовой заранее, а здесь верифицированные ею *de visu*. Эти «гео-этнические знаки» необходимы (но и достаточны) для отождествления Венеции, для определения ее единственного места в соответствующей «гео-этнической» панораме.

Стихотворение Манделъштама написано «без Венеции»:

Венециейской жизни мрачной и бесплодной  
Для меня значение светло.  
Вот она глядит с улыбкою холодной  
В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи. Синие прожилки.  
Белый снег. Зеленая парча.  
Всех кладут на кипарисные носилки,  
Сонных, теплых вынимают из плаща.

И горят, горят в корзинах свечи,  
Словно голубь залетел в ковчег.  
На театре и на праздном вече  
Умирает человек.

Ибо нет спасенья от любви и страха:  
Тяжелее платины Сатурново кольцо!  
Черным бархатом завешенная плаха  
И прекрасное лицо.

Тяжелы твои, Венеция, уборы,  
В кипарисных рамах зеркала.  
Воздух твой граненый. В спальне тают горы  
Голубого дряхлого стекла...

Только в пальцах роза или склянка, —  
Адриатика зеленая, прости! —  
Что же ты молчишь, скажи, венецианка,  
Как от этой смерти праздничной уйти?

Черный Веспер в зеркале мерцает.  
Все проходит. Истина темна.  
Человек рождается. Жемчуг умирает.  
И Сусанна старцев ждать должна.

1920

Полякова противопоставляет это стихотворение ахматовскому по отсутствию внешне*венецианского* и по присутствию глубоко-*венецианского*: «...в нем нет ничего венецианского, кроме глубокого стекла и намека на Тинторетто <но несмотря на это> <...> создается образ некоего еще роскошного города <...> перед нами вырастает образ Венеции дождей — кровавой, мрачной, торжественной, роскошной и праздной»<sup>21</sup>.

Отвлекаясь от сравнительной оценки обоих стихотворений, от личных вкусов и пристрастий, попытаемся проецировать их на *венецианский словарь*.

Начнем с того, что у Мандельштама гораздо больше венецианских сигнатур, чем отмечено Поляковой: помимо топонимов — настойчиво повторяющегося самоназывания (*венецианский*, *Венеция*, *венецианка*) и *Адриатики*<sup>22</sup>, — выделяется венецианская цветовая гамма: *зеленый* (парча, Адриатика), *голубой* (стекло), усиленный *синим*, *черный* (бархат, Веспер), усиленный *мрачным* (жизнь) и *темным* (истина)<sup>23</sup>. *Голубой* связывается с *голубем*, а *голубь* отсылает к сигнатуре *Венеция-голубятня*. Венецианским *par excellence* мотивом *стекла/зеркала* стихотворение открывается и им же оканчивается: *Венеция глядит в стекло — Веспер в зеркале мерцает*. Ср. еще нагнетение этого мотива в 5-й строфе: *зеркала* в кипарисных рамах, *граненый* воздух, горы голубого *стекла*, а в следующей строфе — *склянка*. За *уборами* просвечивают *узоры* (просматривающиеся и в резных *кипарисных рамах*) — еще одна «артефактная» сигнатура Венеции.

Однако, пожалуй, самой яркой у Мандельштама является «синтаксическая» (собственно, риторическая) сигнатура *венецианского текста*: оксюморон<sup>24</sup>. Он есть и у Ахматовой — *не-тесная теснота*, *не-душные сырость и зной*, — переведенный в план реальных и собственных ощущений/впечатлений. У Мандельштама же оксюморон построен на оппозиции *жизнь/смерть*, которая и выступает основной смысловой доминантой стихотворения (и рус-

<sup>21</sup> Полякова С. В. Осип Мандельштам. С. 72–75.

<sup>22</sup> Один из признаков \*-ского текста: город (или локус) «любит» называть себя.

<sup>23</sup> Ср. впечатление Арбениной: «Очень понравилась мне и „Венеция“ — после Блоковской и Кузминской — эта была „черная“, как я и думала» (*Арбенина О. Н.* О Мандельштаме / Публ. и прим. А. Г. Меца и Р. Д. Тименчика // Тыняновский сборник. Шестые, седьмые, восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 549).

<sup>24</sup> Анализ этого стихотворения *sub specie* антиномий см.: *Марголина С. М.* Мироззрение Осипа Мандельштама. Marburg; Lahn, 1989. С. 84–89.



ской Венеции). Это прежде всего ставшая почти формульной *праздничная смерть* (подготовленная «на праздном вече / Умирает человек»; к этому же далее «Человек родится. Жемчуг умирает»)<sup>25</sup>.

В этом ключе может быть рассмотрена и оппозиция *тепло/холод*. Примечательно, что для *русской Венеции* характерен признак *холодный* (ср. *холодный ветер от лагуны* у Блока и др.), и даже в ахматовском *стынет небо* ощущается не только неподвижность, но и холодность. Этот же признак выражен у Мандельштама эксплицитно: *холодная улыбка, белый снег; тающие горы голубого стекла* вызывают ассоциацию с снежными сугробами. Мертвящий холод противопоставлен *теплу* человеческого тела и *горящим свечам*.

Мы не ставим себе целью анализ мандельштамовской Венеции. Сказанного кажется достаточно для того, чтобы сформулировать основное отличие его Венеции от ахматовской. Мандельштам переходит от «гео-этнических» сигнатур к следующему уровню, к *образу Венеции*, как он сложился в тексте *русской Италии* (см. выше). Тогда становится понятной оценка Поляковой: роковая, мрачно-роскошная, двулика Венеция, олицетворяющая *праздничную смерть*, у Ахматовой действительно не возникает. Ахматова выбирает другой путь, выбирает сознательно, подчеркивая свое собственное видение в противоположность другому, привычному и т. п. (*но не тесно, не душно*). И разве не имеет право Венеция на то, чтобы быть праздником безо всякого мрачного оксюморона?<sup>26</sup>

*Венеция – золотая голубятня*. Это стихотворение Ахматовой действительно выделяется среди «мужских», с почти обязательной траурной, трагической Венецией, с *гробами гондол* и т. п. «Женскость»<sup>27</sup> можно видеть в том, что Ахматова придала свое-

<sup>25</sup> К теме смерти см. еще: *нет спасенья, черным бархатом завешенная плаха*. В *роза или склянка* также просматривается оппозиция *жизнь/смерть*: *роза*, символ любви и жизни, и *склянка* с ядом, см. об этом: Там же. С. 86.

<sup>26</sup> Вряд ли бесчисленные толпы туристов стремятся в Венецию в поисках сильных ощущений «Смерти в Венеции».

<sup>27</sup> Возможно, эта «женскость» имплицирована традиционной женственностью Венеции, ср.: *Flaker A.* Венецианские литературные вестулы. Р. 156, в связи с пастернаковским образом «Венеция венецианкой / Бросалась с набережных вплавь». В сущности, о том же в связи с Мандельштамом говорит Ю. И. Левин: «Венеция – Адриатика – венецианка; фактически это – один адресат» (*Левин Ю. И. О. Мандельштам // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 129*), см. также: *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Гл. 3.

му изображению Венеции оттенок легкого каприза. Но было бы ошибкой воспринимать этот каприз буквально. Зная автора, здесь можно предполагать (и) сознательную полемичность. Ахматовское *но* едва ли не в большей степени, чем к ее собственным впечатлениям и ощущениям, может относиться к *венецианскому тексту русской поэзии*. Подчеркнутая женскость — тоже игра, обычная игра Ахматовой с читателем, разоблаченная в свое время Мандельштамом («Вы хотите быть игрушечной, / Но испорчен Ваш завод...»).

# Странствие Ахматовой в ее Италию

**В**се, кого и не звали, в Италии, —  
Шлют с дороги прощальный привет.  
Я осталась в моем зазеркалии,  
Где ни Рима, ни Падуи нет.  
Под святыми и грешными фресками  
Не пойду я знакомым путем  
И не буду с леонардесками  
Переглядываться тайком.  
Никому я не буду сопутствовать,  
И охоты мне странствовать нет...  
Мне к лицу стало всюду отсутствовать  
Вот уж скоро четырнадцать лет.

*26 сент <ября> 1957*

*7 февраля 1958<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Так стихотворение было опубликовано в кн.: *Ахматова А. Соч.:* В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 355–356. Ср. вариант:

Все, кого и не ждали, в Италии.  
Шлют с дороги прощальный привет.  
Я осталась в моем зазеркалии,  
Где ни Рима, ни Падуи нет.  
Под святыми и вечными фресками  
Не пройду я знакомым путем

Впервые стихотворение было опубликовано за границей в 1976 году, в России впервые — в 1979-м. Причины «задержки» не требуют объяснения: стихотворение было неподцензурным. Сейчас его крамольность кажется особенно бессмысленной, но мы едва ли не до 1980-х годов прекрасно знали, что не имеем права не только *хотеть* поехать, куда хочется, но и права говорить об этом («дышать тишиною запретною никогда <...> не виденных мест»). Только в 1950-е годы начались дозированные, разрешенные свыше поездки за границу: естественно, по строжайшему идеологическому отбору. Тут-то и возникло деление на «выездных» и «невыездных», на что и откликнулась Ахматова: «выездные» — *все, кого и не ждали*, или, еще более точно, *все, кого и не звали*; «невыездные» — те, которым указано *всюду отсутствовать*.

Итак, по первому впечатлению (потверждаемому и мемуарными свидетельствами) стихотворение более чем непосредственно связано с реалиями тогдашней жизни и может являться откликом на «нежданное» и «незванное» путешествие кого-то из «всех» (вариант: «шлют домашним сердечный привет», иронически воспроизводящий расхожее клише, еще больше подчер-

---

И не буду с леонардесками  
 Перемигиваться тайком.  
 Никому я не стану сопутствовать,  
 И охоты мне странствовать нет.  
 Мне к лицу стало всюду отсутствовать  
 Вот уж скоро четырнадцать лет.

*Москва. Конец 1957 — начало 1958 г.*

(Цит. по: Ахматова А. Соч.: В 3 т. Paris, 1983. Т. 1. С. 83.)

И последняя авторская редакция:

Все, кого и не звали, — в Италии,  
 Шлют домашним сердечный привет,  
 Я осталась в моем зазеркалии,  
 Где ни света, ни воздуха нет,  
 Где за красными занавесками  
 Все навек повернулось вверх дном...  
 Так не буду с леонардесками  
 Переглядываться тайком.  
 И дышать тишиною запретною  
 Никогда мной не виденных мест,  
 И мешаться с толпою несметною  
 Крутолобых Христовых Невест.

*16 апреля 1963*

(Цит. по: Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 246–247.)

кивает «незваную» случайность и ненужность этих «всех»): путешествие в Италию, очевидно, вызвавшее у Ахматовой воспоминания о ее собственном итальянском путешествии 1912 года. Следующий шаг напрашивается: ее *тогдашние* впечатления, *тогдашний* маршрут отозвались в стихотворении, тем самым закрепив за ним жанр «на случай». Далее не может не возникнуть «итальянская тема у Ахматовой» (и до, и после разбираемого стихотворения): косвенное соприкосновение с Италией через уроженца Ливорно Модильяни, оказавшееся хронологически первым; Рим — от Энея (еще ничего не знавшего, — не знавшего, что «создан Рим, плывут стада флотилий», как и Ахматова в конце 1957-го — начале 1958-го не знала, что она увидит Рим, что и ей будет «победу словословить лесть») к *временам Веспасиана; небо тускло-голубое*, характерное для *Венеции дождей, и флорентий-ские сады*; Леопарди и т. д., но прежде всего, конечно, изгнанник Данте. Все это — обширный и детально разработанный раздел ахматовианы, и его мы касаться не будем.

Не будем, в частности, потому, что в работах, посвященных ахматовской Италии, исходят, как правило, из ее непосредственных впечатлений, из того, чем интересовалась Ахматова в связи с Италией, что читала, что и как изучала и описывала, насколько знала язык и т. д. Это тяготеет к тому, чтобы определить степень причастности Ахматовой не столько к самой Италии и к *итальянскому*, сколько к итальянистике. Можно быть уверенными, что такой взгляд был бы встречен Ахматовой благосклонно.

Нам же хотелось бы сказать здесь о другом: о *русской Италии*, о том ее *образе*, который стал формироваться в XVIII веке, но истоками уходит к самым первым русско-итальянским встречам. К нашему времени *образ* собрал такое огромное досье, что стоит говорить об *итальянском тексте русской культуры* — словесном, живописном, архитектурном, музыкальном и т. д., вписывающемся в «диалог культур». Конечно, следует учитывать существование в русской культуре и иных *текстов* — это лежит на поверхности, но в *итальянском тексте* видится нечто особое.

В варианте стихотворения Ахматова дает другое обозначение даты: *26 сентября 1957 — 7 февраля 1958*. Излишне напоминать, что указание на то, *когда* (и *где*) было написано стихотворение, играет у Ахматовой особенную роль, будучи не просто самостоятельным, но отмеченным элементом текста. И подчеркнутая растянутость времени написания, и точное указание *начала* и *конца* уводит стихотворение от жанра «на случай». Иначе мы оказались

бы почти в комической ситуации: либо Ахматова указывает точное время двух отъездов тех, *кого и не ждали*, либо выделяет некий период, в который эти отъезды в Италию происходили. *Reductio ad absurdum* помогает, как кажется, увидеть *иную* глубину стихотворения.

И в самом деле, почему Италия, а не, например, Франция, столь много значившая для Ахматовой? Стихотворение кончается резиньяцией, вынужденность которой сочетается с добровольностью: *никому я не буду сопутствовать*, «потому что» — или — «к тому же» *охоты мне странствовать нет*. Добровольность, однако, опровергается заключительными строками: *мне к лицу стало всюду отсутствовать* — с обозначением четырнадцатилетнего срока (как срок тюремного заключения), отсылающего, с некоторой приблизительностью, к известному постановлению, выключившему Ахматову из того круга бытия, где *есть простая жизнь и свет*. Приговоренная *отсутствовать* в этом мире (мире людей, нашем, *срединном*, если пользоваться мифопоэтической терминологией), она была вынуждена перейти в *иной* мир, который сама (и не раз) называет *засеркальем*<sup>2</sup>. *Зеркало* в архетипической картине мира «мифологически перегружено», и большая часть его мифологии связана с таинственностью, со зловещими и злокозненными свойствами. *Зеркало* — граница между *нашим* и *нижним* мирами, между жизнью и смертью, или призрачным, нереальным существованием *почти залетейской тени* там, в *засеркалье*. Значение *нижнего* мира, *inferno* имеет и *засеркалье* Ахматовой (не случайно в ее стихотворении «В Засеркалье» появляется уточнение: *мы в адском круге*): прозрачная, но непроницаемая стена отделяет ее от *всех* (от людей) и от главных признаков *этого* мира — света и воздуха: так в одном из вариантов: «Я осталась в моем засеркалии, / Где ни света, ни воздуха нет».

Итак, мир *срединный*, в котором Ахматова *отсутствует*, мир *нижний* = адский круг (скрытое указание на Данте), который ей определен... Но *верхний* мир = рай, противопоставленный *засеркалью*, пусть недоступный, все-таки существует, и его, по классическому русскому образцу, для Ахматовой воплощает Италия (*Элизий земной*).

Ахматова нередко пользуется приемом оксюморонной замены вариантов, содержащих в себе как бы скрытое противопоставление, оба члена которого, взятые в совокупности, «проясняют

<sup>2</sup> Перевернутый мир (ср. вариант: «Все навек повернулось вверх дном»).

ситуацию». Так, в «Поэме без героя» заменено: «Ты мой первый и мой последний / Светлый слушатель темных бредней» — на: «Ты не первый и не последний / Темный слушатель светлых бредней», — и, конечно, учитывать надо «соборный» вариант. Так, здесь строка «где ни света, ни воздуха нет» замещает строку «где ни Рима, ни Падуи нет», и, казалось бы, нейтральные названия итальянских городов в этом контексте приобретают иной смысл: безвоздушный мрак *inferno* противопоставляется *paradiso* = *Италии*, олицетворенной своими знаменитыми городами.

Это заставляет по-иному взглянуть на оппозицию: <«все» > в *Италии* / <«я» > в *зазеркалии*, в которой теперь узнаются те же разные миры, тот же *рай* / *ад*. И оксюморон *под святыми и грешными фресками* (при более естественном варианте *под святыми и древними фресками*) детализирует теневой, противопоставленный самому себе портрет «раеподобной» Италии.

Обращение к Италии как к *символу* отчасти объясняет скудность (если не скудость) итальянских реалий; к уже названным *Италии, Риму, Падуе и фрескам* (в данном контексте итальянским) — только *леонардески*. Итак: страна — два ее города (столица и как бы случайно выбранная Падуя) — живопись<sup>3</sup> — имя только одного, хрестоматийного из хрестоматийных, художника, точнее, его школы.

В свое первое путешествие Ахматова увидела Геную, Пизу, Флоренцию, Болонью, Падуя, Венецию. Она не была в Риме и не была в Милане, где, собственно говоря, и надо было бы *переглядываться* или *перемигиваться с леонардесками* (но этот пассаж является, скорее, отсылкой к известному стихотворению Н. В. Недрово о миланских музеях, с перечислением полотен *Большаффио, Содомы и Луини*, позже и отраженно соотношенном с Ахматовой: «Ах, вас бы подвести к леонардескам / в музее Польди—Пеццоли в Милане»).

Разбираемое здесь стихотворение не воспроизводит реальное путешествие Ахматовой, но открывает нечто более важное: ее причастность к особому миру — *Италии*. Строки о *знакомом пути* звучат как «Und ich war in Arkadien gebogen». Перед нами вновь *образ Италии*. Тема русской ностальгии по Италии как по утерянному раю, устремленное к ней *dahin* — едва ли не самый важный фрагмент нашей *тоски по мировой культуре*, остро прочувствованной Серебряным веком. Непосредственное ощущение Италии так

<sup>3</sup> Крутолобые *Христовы Невесты* в варианте 1963 г.

живо, что Ахматовой, например, пришлось специально удостоверить, что Мандельштам, столь страстно говоривший о Данте (или с Данте?), там никогда не был<sup>4</sup>. Для нас это отношение к Италии едва ли не общее место (утвержденное еще Достоевским через «золотой век» Версилова, героя романа «Подросток»). Для других, и прежде всего для самих итальянцев, это отнюдь не самоочевидно и может выглядеть странностью (почти желанием быть большим роялистом, чем король).

Когда в 1964 году Ахматова вместе с Марио Луци получала в Италии премию Этна–Таормина, об этом событии много писали в итальянской прессе и, конечно, подробнейшим образом описывали Ахматову, начиная со стихов и кончая прической. Многие казалось необычным, и особенно, пожалуй, — чтение вслух Данте, которое журналистка, нашедшая в этом, как и во всем облике Ахматовой, даже что-то детское, описывает, надо признать, очень метко: «Она хочет читать вторую песнь „Чистилища“, и читает ее так хорошо, произносит итальянские слова, смакуя их, как гурман»<sup>5</sup>. Что же, вряд ли и у русских вызвала бы особый восторг декламация иностранцем русской поэзии. Однако «гурманское смакование» итальянского языка в Италии у Ахматовой меньше всего связано с детской радостью по поводу того, что она наконец увидела Рим или может продемонстрировать свое знание Данте. Это — свидетельство погружения в тот мифопоэтический (в данном случае — и поэтический) образ *Италии*, который (как мы уже говорили) имманентен русскому культурно-художественному сознанию и вписывается в русскую картину мира, занимая в ней место рая. А что же произносить в раю, как не молитвы, которые и воплощаются в божественных строках Данте?

В стихотворении, написанном в 1957–1958 годах в Москве, Ахматова говорит об Италии. В стихотворении «Последний день в Риме», там и написанном в сочельник 1964 года (в нем сходная резиньяция: «Я от многого в жизни отвыкла, / Мне не нужно почти ничего»), она вспоминает о *своей* земле, о *комаровских сонах*.

<sup>4</sup> «Только что позвонил А. А. Ахматовой, чтобы спросить ее, был ли когда-нибудь О. Э. в Италии. Она ответила совершенно категорически: „Никогда не был“» (Письма Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве // *Stanford Slavic Studies*. 1987. V. 1. P. 39).

<sup>5</sup> «Vuole leggere il secondo canto del Purgatorio, e lo legge così bene, pronuncia l'italiano assaporandolo, ghiottamente» (*Il mondo*. 1964. 29 dicembre. P. 6).



В стихотворении, посвященном памяти Ахматовой, Арсений Тарковский соединяет оба этих столь дорогих ей мира в пути ее тени – ее души:

И тень бездомной гордыни  
По черному Невскому льду,  
По снежной Балтийской пустыне  
И по Адриатике синей  
Летела у всех на виду.

Она возвращалась в Италию.

---

Благодарю Ольгу Обухову за помощь материалами и советами и В. А. Черных за библиографические указания.

# Николай Угодник – странник на Русской земле (несколько примеров из русской литературы XX века)

**Э**та работа возникла из чтения цикла А. М. Ремизова «Николины притчи» (1924), и сначала имелся в виду только анализ одного из ремизовских жанровых экспериментов – обработки *чужих*, в данном случае фольклорных, текстов, представляющей собой балансирование между почти буквальным пересказом и смелыми авторскими инновациями. Затем выбранная тема получила некоторое развитие.

Основы эксперимента с фольклорным текстом были сформулированы Ремизовым еще в 1909 году в связи с известной историей о плагиате. История глубоко задела Ремизова, и он не раз возвращался к ней в воспоминаниях, но не столько чтобы объяснить и оправдаться, сколько чтобы твердо определить тот свой взгляд на предмет, который он высказал по горячим следам и которого придерживался на протяжении всего своего писательского пути.

В 1909 году Ремизов напечатал сказку «Небо пало» в своей версии и без ссылки на первоисточник – собрание Н. Е. Ончукова. Ответом на это была рецензия А. А. Измайлова «Писатель или списыватель», о которой Ремизов отозвал-

ся так: «Измайлов уличает меня в плагиате. Приводятся параллельно два текста сказки „Небо пало“: мой из „Скетинг Ринга“ и оригинал из сборника Н. Е. Ончукова. Читать глазами, как это принято, видимой разницы никакой. Ссылаясь на справедливый приговор читателей, который может быть только один: сказка списана, а выдана за свою, Измайлов заканчивает торжественно: „Как возможно терпеть в среде честных писателей подобного сочинителя, как г. Ремизов?“»<sup>1</sup> Решительно отвергая обвинения в плагиате, Ремизов изложил свой подход к авторскому пересказу чужого текста: «...при художественном пересказе, когда по сличению всех имеющихся налицо вариантов какой-нибудь народной сказки материалом является облюбленный, строго ограниченный текст, все сводится к самой широкой амплификации, т. е. к развитию в избранном тексте подробностей лишь к дополнению к тому тексту, чтобы в конце концов дать сказку в ее возможно идеальном виде. Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить облюбленный текст, в этом вся хитрость и мастерство художника»<sup>2</sup>.

Источник двадцати пяти «Николиных притчей» – прежде всего известный сказочный сюжет о чудесном страннике – неузнанном Боге, широко распространенный повсеместно и, конечно, в русской традиции: Господь со спутниками (св. Петр, св. Илия, св. Николай) ходит по земле и испытывает людей на гостеприимство, благочестие, щедрость и т. п.<sup>3</sup> Обычно святые приходят в обличье убогих, нищих стариков, которым отказывают в милостыне, в ночлеге и т. п. Сюжеты, использованные в цикле, восходят в основном к русским народным легендам из собрания А. Н. Афанасьева<sup>4</sup>. Обращение Ремизова к Николаю Чудотворцу мотивировано желанием понять, «почему на Русской земле это имя стало первым именем русской веры – русским Богом»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Встречи. Петербургский буерак. Paris, 1981. P. 21.

<sup>2</sup> Ремизов А. Письмо в редакцию 29 августа 1909 г. // Золотое руно. № 7–9. 1909. С. 147.

<sup>3</sup> См. хотя бы: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979. № 750В, 752А.

<sup>4</sup> Народные русские легенды. Т. 1: Легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. Казань, 1914. Об источниках ремизовского *Никола* см. специально: Михайлов А. И. Непреходящая Русь Алексея Ремизова // Литература и история. СПб., 1997. Вып. 2. С. 278–280.

<sup>5</sup> Ремизов А. Сочинения: В 2 кн. Кн. 1: Звенигород окликанный. М., 1993. С. 241.

Особому месту Николая Чудотворца – Николая Угодника – Николы Милостивого в русской вере и в русской традиции, письменной и устной, посвящена обширная литература<sup>6</sup>. Отмеченность Николая Чудотворца (она засвидетельствована, в частности, Г. Федотовым на материале духовных стихов: он «изъемлется из общего круга небесных сил и поставляется в непосредственную близость к Богу. Вера в него означает самую суть христианской веры вообще»<sup>7</sup>) подтверждается ситуацией сегодняшнего дня (см. пример, когда людьми нецерковными, но чувствующими потребность приобщения к Церкви, причем на уровне общепринятых канонов, избирается обращение к св. Николаю, и только к нему: «Всегда молюся Николаем угодником святому и прошу прощения, хотя у Церкву не хожу»<sup>8</sup>).

Усвоение, почти узурпация Николы Угодника как *своего* не учитывает его *иноземного* (средиземноморского, малоазиатского) происхождения. Он – *русский* святой по преимуществу. Анализ этого «противоречия» заложен в «Николиных притчах», которые и начинаются вопросами:

По каким путям или которой реке пришел на Русь Никола Угодник?  
Или кто принял это первое имя – заветное русской веры? <...>

Великим ли путем из Варяг в Греки, или Каспийскими воротами – путем народов Востока, или Железными – угорской дорогой с закавказским серебром и алтайскими звездами?<sup>9</sup>

Эта *странность* разрешается/объясняется в первой же притче («Никола Угодник»); в основе лежит концепт *движения*:

В страхе проснулся Никола, поклонился гробу Господню, где неустанно молился за род христианский, и, по морю ходящий, яко по суку, отошел на Русскую землю.

<sup>6</sup> Из недавних работ назовем прежде всего и только: Успенский Б. А. Филологические изыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982; Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997. С. 214–223 (там же библиография).

<sup>7</sup> Федотов Г. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 60.

<sup>8</sup> Козлова Н. Н., Сандомирская И. И. Я так хочу назвать кино. «Наивное письмо»: Опыт лингво-социологического чтения. М., 1996. С. 64.

<sup>9</sup> Ремизов А. Звенигород окликанный. С. 241.

Не узнал Никола *свою* (курсив здесь и далее мой. – Т. Ц.) Русскую землю.

Вырублена, выжжена, развоявана, стоит она пуста-пустехонька <...>.

Уязвился сердцем Святитель, поднял посох и, *скорый* на помощь, *пошел* по Руси<sup>10</sup>.

*Шел* из города в город, из деревни в деревню, с Волги-реки на Москву-реку, с Днепра на Поморье <...>.

Отстоял Никола вечерню у Печерской в Киеве. Второй звон звонят – *пришел* к Софии в Новгород. Третий звон звонят – *идет* в Питер к Казанской. А к великому славословию в Успенский на Москву *поспел*<sup>11</sup>.

Объяснение «и з н у т р и традиции» дано: Русь для Николы – *своя*, и он для нее *свой*, он принадлежит Руси, то есть является *русским*, временно оказавшимся вдали от *своей земли* и возвратившимся в нее. Его функция – покровительство путешествующим – определяет и его свойства (и *vice versa*): Никола находится в *постоянном и быстром движении*, поэтому он *успевает* всем прийти на помощь:

Проповедует мир весь тебе, преблаженне Николае, скорога в бедах заступника: яко многажды во едином часе, по земли путешествующим и по морю плавающим, предваряя, пособствуеши, купно всех от злых сохрания, вопиющих к Богу: Аллилуиа.

(Акафист святителю Николаю)

Достоверность ремизовского образа подтверждается и житийной традицией древнерусской письменности<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Глубоко в подтексте ощущается тютчевское:

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь небесный  
Исходил, благословляя.  
(«Эти бедные селенья...»)

<sup>11</sup> Ремизов А. Звенигород окликанный. С. 242–243.

<sup>12</sup> «„Житие святого Николая Мир Ликийских чудотворца“ – одно из самых популярных произведений Древней Руси. <...> под одним названием „Житие святого Николая Мирликийского“ скрываются жития нескольких одноименных святителей (двух или трех, по разным точкам зрения), совершивших разные чудеса и в разное время бывших архиепископами г. Миры в Ликии, бывшей греческой колонии на юго-западе полуострова Малая Азия с главным городом Миры» (Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. С. 119–120).

Но в житиях мотив *движения — хождения* св. Николая распространяется на реальный локус (ср. «О шестивии святого отца Николы еже в Палестину»; «О хождении на Собор (в Никею) святого отца Николы»; «<...> о приходе его в Кесарию Филиппову»; «О исцелении больных в Кипре граде святого Николы» и т. д.). Чудеса же, относимые к иным местам (и, соответственно, временам), в частности к Руси, повествуют о явлении и св. Николая и о его чудотворных иконах<sup>13</sup>. Примечательно, что эти чудеса нередко связаны с подчеркиванием *движения, дальнего пути* (ср. хотя бы летописную запись о чудотворном образе Николы Дворищенского: «В лето 6607 приплыл из-за Киева образ Николая Чудотворца, доска круглая, в Великии Новгород...»<sup>14</sup>).

В одном из самых известных древнерусских произведений, связанных с Николаем Чудотворцем, «Повести о Николе Заразском», речь идет о путешествии *чудотворного Николы образа из дальних, чужих мест на Русь*, причем св. Николай сам сопровождает его как «путеводитель», ободряя служителя своего Астафия, который боится этого путешествия в незнакомые края, из Корсуни в Рязань. Святитель указывает ему длинный, но безопасный маршрут:

«О великий чудотворец Никола, куда велишь идти? Я, раб твой, ни земли Рязанской не знаю, ни в сердце своем помышляю. Не знаю той земли, на востоке ли, или на западе, или на юге, или на севере». <...> И в третью ночь явился чудотворец Астафию, толкая его под ребра, и веля немедленно идти на восток, и обещая проводить его до Рязанской земли. <...> «Не удобно тебе идти через землю язычников-половцев. Иди в устье Днепра в Понтийском море, и сядь в корабль, и доплыви до моря Варяжского и немецкой области. И оттуда пойдешь сухим путем до Великого Новгорода и в Рязанскую область»<sup>15</sup>.

Так проступает мотив *дальнего, чужого, дальнего=чужого*. Отголосок коллизии *свой=близкий/чужой=дальний* ощущается в духовном стихе:

<sup>13</sup> См.: Крутова М. С. Указ. соч. С. 173–174.

<sup>14</sup> Там же. С. 197.

<sup>15</sup> Повесть о Николе Заразском // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981. С. 179–181.

Святитель Микола Меркольской Чудотворец!  
 А где же твои мошши, неверной страды немцев,  
 Ах, во земли во Турьской, в славном Балеградьи...<sup>16</sup>

Эпитет *Меркольской* приближен к русским топонимическим реалиям (в финно-угорском обличье: ср. *Веркола* и под.). Почти жалобой звучит то, что мощи святителя покоятся *далеко*, среди *чужих*; характерно это нагнетание *чужого* – немцы, турки, непонятный (во всяком случае, комментатору издания<sup>17</sup>) *далекый* город.

Действительно, топонимические эпитеты тяготеют к русификации святителя. Так и в духовных стихах: Федотов отмечает, что «Никола лишь изредка именуется Барградским»<sup>18</sup>. Характерна «анкета» Микола, в которой соединены: его соотнесенность с русским локусом; его движение/странствие по *всей его* земле, равной вселенной; намек на его связь с *иным-иноземным*:

Микола, Микола святитель,  
 Можайский, Зарайский,  
 Морям проходитель,  
 Землям исповедник.  
 А знают Миколу  
 Неверные орды. <...>  
 А ему свету слава <...>  
 Во всю его землю,  
 Во всю подселенну...<sup>19</sup>

И, к уже приведенному духовному стиху, еще более определенно:

Святитель, отец ты наш Микола,  
 Миракритский чудотворец!

<sup>16</sup> Федотов Г. Стихи духовные. № 41.

<sup>17</sup> Комментатор не увидел в этом указания на место, где находятся мощи св. Николая, Бари (*Бар-град* русской традиции, ср. у М. Кузмина *Бари-городок*), и предположил: «Возможно, имеется в виду сербский город Белград, длительное время (XVI–XIX века) находившийся под властью Турции» (Там же. С. 312).

<sup>18</sup> Там же. С. 62.

<sup>19</sup> Там же. С. 61–62.

Опочивают твои мощи в славном-ти Бар-граде,  
 В неверной стране внемцах, во земли  
в турской.  
 Твои велики чудеса – у нас на Святой  
Руси...<sup>20</sup>

Итак, «внутри традиции» вопрос разрешен, противоречия сняты, и ремизовский образ Николы с традицией вполне совпадает. Но Ремизов одновременно помещает себя и «вне» традиции, выступая в роли наблюдателя, аналитика и экспериментатора, в традицию вторгающегося.

Облик Николы в «Притчах» Ремизова – это облик русского странника: *в лапотках, седенький, с посохом, ходил так Угодник по Русской земле; в лапотках, седенький, с посохом пришел Никола к райским вратам – райское платье его поиздергалось, заплатка на заплатке, дырявое; старичок, так, нищий старик; старичок седенький с посохом<sup>21</sup>.*

Однако это до поры до времени. Перед нами притча «Николин огонь», где исходившему весь свет Николе Угоднику «осталось три деревни»:

Зашел он в первую деревушку.

Окружило ребятыё.

– *Тальянец*, – кричат, – пришел! *На шарманке заиграет.*

Высочили мужики и бабы, обступили.

– Эй, старичок, где у тебя машина? Камаринского нам бы сыграл, а мы б поплясали! <...>

Обидно стало Угоднику, пошел он в другую деревню. А там не слаще:

никуда его не пускают! <...>

В одной избе боятся:

*чертей напустит.*

В другой:

стянет.

В третьей:

*цыган переодетый.* <...>

Идет Никола в третью деревню.

<sup>20</sup> Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. М., 1991. С. 165. Здесь и далее разрядка моя.

<sup>21</sup> Ремизов А. Звенигород окликанный. С. 243, 245, 247, 249.



Идет по деревне --  
 а на него пальцем.  
 А в одном доме совсем не пустили.  
 – *Крест-то на тебе есть?*  
 – Есть.  
 – А ну-ка, перекрестись.  
 Перекрестился.

Николу заставляют прочесть «Да воскреснет Бог», «Верую» и «Изжени от меня всякого лукавого». Этого испытания он не выдерживает:

– Нет, – говорит хозяин, – вон уходи: «Верую» неречисто читал и «Изжени» совсем не знаешь. И не проси. Молитвы нетвердо знаешь, я таких не люблю<sup>22</sup>.

Далее «притча» следует сюжету *Чудесная молотьба* (огнем), с примечательной деталью: Никола поджигает скирды *спичкой*<sup>23</sup>.

Итак, Никола Угодник – седенький старичок, нищий странник русской народной традиции – предстает перед деревенскими жителями (=русскими) и перед читателем совершенно *иным*: нехристь, связанный с чертями, бродячий шарманщик-итальянец, цыган. Все эти амплуа связаны с определенными внешними признаками: он на русского не похож, то есть относится к иному этническому и этнокультурному типу. То, что он не знает православных молитв, воспринимается и как незнание русского языка. Притча «разоблачает» «Николу» как *чужого*, нерусского. Оказывается, не случайно с самого начала *Никола Угодник, первое, заветное имя русской веры*, объявляется не просто странником, но странником, неизвестно каким путем и откуда пришедшим в Россию, то есть *иностранцем*.

Противопоставление *свой/чужой* в модели мира – необходимое условие, в частности, и для этнической (само)идентификации ее носителей. Понятие *другого* привязывается прежде всего к тому, кто не принадлежит к данному пространственному локусу (*чуже-земец, ино-земец*). Разворачивание внутренней формы русской лексемы *иностранец* содержит не только объяснение, но и

<sup>22</sup> Ремизов А. Звенигород окликаный. С. 256–257.

<sup>23</sup> Народные русские легенды. С. 29–31. У Афанасьева это Христос, принявший вид старичка нищего, и два апостола, и, конечно, нет упоминания о спичках.

оценку этой *другости*: иностранец — тот, который, *странствуя*, пришел из *иной стороны*, поэтому он и сам и *иной*, и *странный*, то есть необычный, непохожий на *нас*, что может быть чревато неприятностями (ср. случай Чацкого — *иностранца* в своей стране); разумеется, это не ограничивается русским языком — в определенном смысле можно говорить о своего рода лексико-семантической универсалии, когда в обозначение *иностранца* вносится оттенок чуждости и странности (англ. *stranger*, нем. *Fremde*, фр. *étranger*, обыгранное Камю, и т. п.). При переходе к модели мира в отдельной традиции общее клише разрабатывается по разным критериям, как оценочным (*хороший/плохой*, оппозиция, которая, в зависимости от обстоятельств, может быть переориентирована в каждом конкретном случае), так и специально «признаковым»: внешность, черты характера, род занятий и соответствующие атрибуты, речевые характеристики и т. п.<sup>24</sup>

Николай Угодник — итальянский шарманщик или цыган: это совершенно невозможный поворот; на первый взгляд он представляется одним из игровых «безобразий» Ремизова, в которых он сам «смиренно» признавался. Однако, во-первых, это подчеркнутое, хоть и сниженное, указание на *с т р а н н и ч е с т в о* — признак и бродячего шарманщика, и вольного цыгана. Во-вторых, здесь есть и глубинный слой, относящийся к заданному в начале вопросу, *откуда* пришел в Русскую землю Никола: в нем проявляются южные и восточные черты, отдаляющие его от *русского* облика, и в соответствии с этим он должен быть *черным* (смуглым)<sup>25</sup>.

Представляется, что это действительно отсылка к его среднеземноморскому происхождению и отчасти, возможно, к его каноническому изображению в иконописи: у «Никола Милостивого» темное (смуглое) и строгое лицо<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Отсюда — в русской традиции — и рождаются те «меткие клички», которые так ценил Гоголь; далеко не всегда они комплиментарны и тем более справедливы, однако в определенных случаях свидетельствуют о некотором добродушии и даже теплоте, хотя и с оттенком снисходительности.

<sup>25</sup> Ср. некоторую необычность (отмеченность) облика «Микола Милостивого» в записи 1985 г.: «старичок небольшой, в кафтане, глаза красноваты, волосы пострижены» (Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996. № 422).

<sup>26</sup> Эта строгость облика отражена в нескольких «Притчах»: «...сказал старик и стал такой строгий». «И пошел такой строгий»; «Пошел Угодник уму-разуму учить нас <...> гневный — карать неправду»; «Старик нахмурился»; «Поднял посох старик — Не прощу! И пошел такой строгий, не простой, белый странник, не оглянулся...» (Ремизов А. Звенигород окликанный. С. 311, 316, 327–328).

Но в выборе обличья бродячего шарманщика-итальянца<sup>27</sup> есть и более точное топографическое указание. Ранее (в притче «Никола Угодник») исторический локус святителя был назван открыто: *Миры Ликийские*, и описан «обратный путь» туда, путь из России:

Пустился по студеному морю с хлебом корабль, плыли на том корабле триста старцев соловецких, везли старцы воск и мед, спешили на *Никольщину в Миры Ликийские*<sup>28</sup>.

Теперь исторический локус извлекается из подтекста. *Тальянец* – прикровенное указание на Бари, где покоятся мощи св. Николая («А где же твои мошши...»). «Италянизируя» Николу Угодника, «пришедшего» в Россию после того, как он «остался» в Италии, Ремизов указывает тем самым последние вехи его земного пути и использует для этого нетривиальный прием: клише *иностранец* (итальянец) для едва ли не самого *русского* святого.

Ремизов не одинок в своих размышлениях о *странничестве/иностранности* Николая Чудотворца. Немного ранее (1918) был написан рассказ А. И. Куприна «Пегие лошади», с подзаголовком «Апокриф», о победе св. Николая над Арием на Никейском соборе (325). В нем также соединены мотивы *Русской земли* как локуса св. Николая<sup>29</sup> (и собор русифицированно называется Никитским), его путешествий, постоянного странничества, «интернациональности его культа»:

<sup>27</sup> Ср. у Д. В. Григоровича типовое клише *итальянец в России*: «продрогший от холода, усталый, томимый голодом, одинокий <...> вспоминает он родные горы <...> каким ветром занесен он <...> на чужбину» (цит. по: *Топоров В.* Проза будней и поэзия праздника («Петербургские шарманщики» Григоровича) // *Еуропа orientalis*, 1997. Vol. XVI, № 2. P. 115).

<sup>28</sup> *Ремизов А.* Звенигород окликанный. С. 246.

<sup>29</sup> Об этом, с отсылкой к Куприну, пишет И. С. Шмелев: «В великом сонме святых России, кого своими назвал народ <...> вы встретите обвеянного народной лаской нашего Миколу Милостливого, данного русской литературе творчески Куприным». В перечислении Шмелева разделены местные святые (Сергий Радонежский, Тихон Задонский, Нил Сорский, Митрофаней Воронежский, Серафим Саровский), «всерусскими ставшие с урочищ и уездов», с одной стороны, и св. Николай, Богородица, Спаситель и даже *ветхозаветный Илья Громовник* – с другой (*Шмелев И. С.* Душа родины // Шмелев И. С. *Неупиваемая чаша: Романы. Повести. Статьи.* М., 1996. С. 666).

*Ходил, ходил* однажды батюшка Николай Угодник по *всей Русской земле*, по городам, по деревням, сквозь леса дремучие, через болота непролазные, путями окольными, дорожками просельными, в дождь и снег, в холод и зной... Всегда ему у нас много дела... <...> Никола — он *свой*, небрезгливый, простой, скоропоспешный и для всех доступный. *Недаром к нему не только православные прибегают с просьбишками, но и всякие другие народы: и мордва, и зыряне, и вотяки, и черемисы-идолопоклонники. Даже татары — и те его чтут.* <...> Так-то ходил и ходил Угодник Николай по Древней широкой Руси...<sup>30</sup>

И вид у него самый русский, что особенно странно должно выглядеть в Никее:

Только что из саней выскочил, едва армяк дорожный успел скинуть, солома кой-где пристала к волосам, к бородке седенькой и к старенькой рясе...<sup>31</sup>

*Путь Угодника — через Саратовскую губернию, колонистов, хохлов в чужие земли*, где «народ все пошел диковинный, несуразный», где «по-русски совсем не хотят говорить»<sup>32</sup>.

Рассказ предварен важным вступлением «от автора»: здесь, без ремизовского бриколажа, подчеркивается *иноземность/иностранность* св. Николая и его «обрусение»:

Николай Угодник был родом грек из Мир Ликийских. Но грешная, добрая, немудреная Русь так освоила его прекрасный и кроткий образ, что стал извека Никола милостивый ее любимым святителем и ходатаем. Придав его душевному лицу свои собственные уютные черты, она сложила о нем множество легенд...<sup>33</sup>

И еще один замаскированный пример «иностранности» св. Николая. Кузмин (у которого есть поэма «Николино житие», написанная в 1919–1920 гг.) в стихотворении «Среда» из цикла «Пальцы дней» (1925) выбирает своего рода «анахронистическое» сравнение, уподобляя более раннего более позднему — странствующего бога Гермеса/Меркурия св. Николаю:

<sup>30</sup> Куприн А. И. Пегие лошади (Апокриф) // Куприн А. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1995. Т. 5. С. 110–111.

<sup>31</sup> Там же. С. 115.

<sup>32</sup> Там же. С. 113.

<sup>33</sup> Там же. С. 110.

Меркурий, Меркурий,  
 Черных курей зарежем,  
 Рудокоп с ногами крылатыми,  
 Рулевой задумчиво-юный,  
 Ходок по морям и по небу,  
 Безбородый Никола...<sup>34</sup>

Напомним еще одну функцию Гермеса: психопомп, провожающий души в *иной* мир. Примечательно, что этой же функцией Ремизов наделил св. Николая: «Что, Никола, что запоздал так? — спросил Илья, — или и для праздника переправляешь души человеческие с земли в рай?»<sup>35</sup>

В заключение приведем еще один пример преломления *никольской темы* в русской литературе XX века: «Улица святого Николая» Бориса Зайцева (1921), ностальгическое воспоминание об Арбате, увиденном из эмигрантского далека. Здесь нет размышлений об *иностранности* св. Николая, и все построено на его главном и основоположном свойстве: *движении*, в котором заключена и защита, и объединение/примирение *разного, чужого со своим*.

Структура улицы определена тремя церквями, перечисленными в порядке от Смоленской площади к Арбатской: *Никола Плотник, Никола на Песках и Никола Явленный*<sup>36</sup>. Эти же церкви организуют ход человеческой жизни: «...ходят в церковь и венчаются, и любят, и умирают между трех обличей одного святите-

<sup>34</sup> Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 557. Курсив мой.

<sup>35</sup> Ремизов А. Звенигород окликанный. С. 245. Ср. этот же путь св. Николая, но в обратном направлении:

Прослыхал тут Микола Христов  
 Песню царскую нищей братии,  
 А сошел-то он к ним на сыру землю  
 Со небесных высот, рая светлого...  
 (Стихи духовные. № 40).

<sup>36</sup> От первых двух остались топонимы: Никольский переулок, по церкви Николы в Плотниках, был после революции переименован в Плотников и так и остался (на месте церкви построен жилой дом). Остроумное переименование — оставить некое воспоминание, но удалить «религиозный момент» (ср. тот же принцип в соседнем Успенском переулке, по церкви Успенья на Могильцах, который стал Могильцевским). Николопесковскому возвратили его название. О Николе Явленном напоминает установленный недавно памятный знак.

ля – Николы Плотника, Николы на Песках и Николая Чудотворца»<sup>37</sup>. *Ход жизни* (и повествования) определен *движением* – от одной церкви св. Николая к другой, от Смоленской до Арбатской и обратно: «Так идет <...> жизнь на улице-долине, в улице, ведущей от Николы Плотника к Николу на Песках и далее к Николаю Явленному»<sup>38</sup>. *Движение–спасение* воплощено прежде всего в стареньком извозчике, который сам, в свою очередь, воплощает св. Николая (возвращая к уже упомянутым фольклорным сюжетам о странствиях Угодника по Русской земле):

Седой и старенький извозчик, годы плетшийся Арбатом, обликом похожий на св. Николая <...> все-таки он ездит, ровный и покойный, как патрон его, святой из Мирликии. <...> А седенький извозчик снова невозбранно проплывает по Арбату, снимает шапку у Николы Плотника и крестится, крестится на углу Серебряного, где Николай Явленный<sup>39</sup>.

Извозчик едет от Смоленской к Арбатской. Контраст – солдатский строй, который движется в обратном направлении:

Идет Арбатом серый, крепкий строй; и на Угодника, что на углу Серебряного, взглянет ненароком проходящий <...>. Вот и Спасопесковский с красным домом угловым<sup>40</sup>, Никольский, где Никола Плотник с позолоченной главой, за ним Смоленский...<sup>41</sup>

Путь вечен и ведет к спасению, потому что он находится под покровительством св. Николая:

И Никола Милостивый, тихий и простой святитель, покровитель страждущих, друг бедных и заступник без заступных, распростерший над твоею улицей три креста своих, три алтаря своих, благословит путь твой и в метель жизненную *проведет* –

<sup>37</sup> Зайцев Б. К. Голубая звезда: Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 402.

<sup>38</sup> Там же. С. 409.

<sup>39</sup> Там же. С. 402–403.

<sup>40</sup> Дом, где жил Зайцев (Арбат, 38), выходит в переулок, в котором стоит единственная уцелевшая на Арбате (почти на Арбате; но и Никола на Песках на Арбат не выходил) церковь Спаса Преображения на Песках (поленовский «Московский дворик»).

<sup>41</sup> Зайцев Б. К. Голубая звезда. С. 404.

проведет вместе со своим земным воплощением, *стареньким седым извозчиком, именем Никола*<sup>42</sup>.

### Постскриптум

Рассказ Димитрия Вячеславовича Иванова:

Я путешествовал по Сибири вместе с итальянским журналистом Пьеро Оттоне, моим добрым приятелем. Из-за неисправности самолета нам пришлось заночевать в относительно небольшом городе (Кустанай. – Т. Ц.), куда обычно иностранцев не пускают. Был субботний вечер. Мы вошли в церковь, там старая женщина мыла пол. Естественно, она подошла к нам, спросила, откуда мы. Я сказал ей, что живу в Риме и что мой товарищ тоже из Рима. Она была потрясена: «Рим?!» Вгляделась в моего спутника и добавила: «Но Рим ведь в Италии!» Он ответил: «Да, в Италии». – «Но послушай, сынок, Бари ведь тоже в Италии!» – «Да», – подтвердил Пьеро, очень удивившись. Кто в Италии помнит о городке Бари! А для России Бари – священное место, место недостижимого паломничества, где находятся мощи святого Николая, одного из наиболее почитаемых святых. И как только Пьеро сказал: «Бари находится в моей стране», эта старушка неожиданно опустилась перед ним на колени. Я смотрю на моего товарища и вижу, что он не знает, куда глаза девать от смущения. А она хватает его за руки и говорит: «Сынок, деточка, обещай мне: когда вернешься домой, ступай в Бари и поставь за меня свечку у гробницы святого Николая». Пьеро понятия не имел о мощах святого Николая в Бари, но дал ей обещание<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Там же. С. 411.

<sup>43</sup> *Обер Р., Гфеллер У.* Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб., 1999. С. 149. Этот же эпизод – в статье «От Кустаная до Бари», опубликованной в 1955 г. в газете «France-Soir», корреспондентом которой был Д. В. Иванов – Жан Невсель:

«Женщина уже поднялась. Ее лицо сияло. Это паломничество в Бари, к мощам Чудотворца, которое православные из всех уголков огромной страны некогда совершали, невзирая на мороз, летний зной и морские бури, – это паломничество, в конце своей земной жизни и она его совершит. Совершит через приезжего незнакомца, возникшего перед ней внезапно субботним вечером, в сгущающихся сумерках, пока она после вечерней службы мыла скрипящие половицы» (Там же. С. 214).

# Рассказали страшное, дали точный адрес<sup>1</sup> (к мифологической топографии Москвы)

**С**трашное – колдовские истории; *точный адрес* – Москва, Лефортово. Рассказчики – Погорельский, с «Лафертовской Маковницей» (1825), и Чаянов, с «Необычайными, но истинными приключениями графа Федора Михайловича Бутурлина, записанными по семейным преданиям московским ботаником Х» (1924). Разделенные столетием, они объединены принадлежностью к русской гофманиане: у Погорельского – в ключе европейского романтизма, у Чаянова – в духе шутки<sup>2</sup>, слегка иронической пастиши (путь, который в несколько ином варианте был в 1910-е годы указан прежде всего М. Кузминым – но и не только им).

---

<sup>1</sup> Строка из *московского* стихотворения Пастернака 1919 г. «Звезды летом» (в нем есть *ночь, тишина, слободы, летучие мыши* – это так или иначе соприкасается с нашей темой, см. далее), оно построено, если можно так сказать, по схеме былички: для того чтобы напугать рассказом сильнее, надо убедить в реальности события, а самый действенный способ для этого – указать *время и место* и оставить на остальном отпечаток неопределенности (кто?...что?..).

<sup>2</sup> На что указывает и эпитафия: «Ольгуньке <...> – чтобы не скучала!»



В обоих произведениях главными героями являются знающие-ся с нечистой силой колдуны, которые действуют особенно активно после собственной смерти. У Погорельского это старая Мавковница, которая хочет выдать замуж за оборотня (своего черного кота, он же титулярный советник Аристарх Фалелеич Мурлыкин) любимую внучку, наградив ее добытым с дьявольской помощью приданым, — но добродетель торжествует, и злокозненные планы проваливаются вместе с *лафертовским* домом. Герой Чайнова, знаменитый — и реальный — граф Яков Вилимович Брюс, играющий здесь роль коварного злодея, более удачлив: хоть от удара освященного топора покойник-колдун лопается и рассыпается в пыль, разложенный им *адов пасьянс* сжигает и родовое гнездо графа Бутурлина, и его возлюбленную.

Совпадение сказочно-романтических клише достаточно очевидно и в данном случае разбираться не будет<sup>3</sup>. Тема этой заметки<sup>4</sup> — х р о н о т о п, и здесь общие черты обеих повестей представляются существенными и примечательными. Строго говоря, сам сюжет «вечен», не требует привязки к конкретному времени и месту и вполне укладывается в зачин: *в некотором царстве или во время оно*. Конечно, пространственно-временная детализация объясняется и требованиями выбранного литературного стиля и даже привязанностью к *месту сему* (что особенно ощущается у Чайнова, которому, кроме всего прочего, явно доставляет удовольствие произнести *милые слова*, лишний раз назвав какое-нибудь московское «урочище»<sup>5</sup>. Представляется, однако, что ко всему этому присоединяется и нечто иное.

<sup>3</sup> Так же как оставляется в стороне вся линия русской гофманианы, обозначенная здесь двумя точками, которые (с определенной натяжкой) можно считать начальной и конечной.

<sup>4</sup> Она относится к жанру, названному Блоком «уютным гробокопательством».

<sup>5</sup> О московведческих штудиях Чайнова см.: *Муравьев В. Б.* Московская гофманиада // Чайнов А. В. История парикмахерской куклы: Повести. Ростов-на-Дону, 1990. С. 8–10. Чайнов был членом общества «Старая Москва», в 1917–1919 гг. читал в университете Шанявского и в Петровской академии курсы по истории и топографии Москвы; в его библиотеке был особенно богато представлен раздел книг о Москве. Ср. еще о пяти «московских» повестях Чайнова: «Целью написания этой занятой квинтологии, по-видимому, было стремление ввести читателей в бытовую обстановку старой Москвы <...> досконально сохранив стиль и язык того времени» (*Смиренский Б.* Перо и маска. М., 1967. С. 68).

В хорошо известной работе о *петербургском тексте* русской литературы сказано, в частности, о том, что город говорит — своими улицами, переулками, площадями, домами. Во всем комплексе значений, включенных в это г о в о р и т, есть один несомненный: н а з ы в а е т. Далее, по формуле *потеп-отеп* название становится характеристикой объекта, его смысловой сигнатурой. Касается ли это только Петербурга и ограничивается ли, при всей исключительности Петербурга для русской традиции, эвентуальный *текст города* только *петербургским*; только ли в Петербурге и *петербургском тексте* топография и история оказались пресуществленными в конфликт между жизнью и смертью, разрешаемый на нравственном уровне, и есть ли другие основания для постулирования *текста города* — мы не решаемся ни отвечать на эти вопросы, ни даже ставить их. Во всяком случае, в любом городе могут быть семиотически отмеченные «хронотопические» локусы, и *Москву с подмосковными* обойти нельзя, хотя, повторяем, мы остаемся в стороне от теоретической проблемы *московского текста*.

\* \* \*

Действие обеих повестей<sup>6</sup> происходит в последние десятилетия XVIII века, почти в одно и то же время (совпадение с точностью до нескольких лет), — время, соотносимое с детством Погорельского. «Лет за пятнадцать пред сожжением Москвы недалеко от Проломной заставы стоял небольшой деревянный домик...» (*ЛМ*, 61); однако это может быть не начальная, а конечная временная точка, поскольку отставной почтальон Онуфрич переехал жить *в сей-то убогий домик* только после смерти тетки Маковницы, чему предшествовали ссора и примирение, занявшие несколько лет. Таким образом, в «Лафертовской Маковнице» время дается в ретроспекции. В конце повести дом рушится. Это сообщает датировке неопределенность на те же *несколько лет*: произошла ли ссора за пятнадцать лет до сожжения Москвы, или она была раньше, а пятнадцать лет отсчитываются от переезда Онуфрича? Ни для сюжета,

<sup>6</sup> Ссылки на страницы даются по изданиям: *Погорельский А.* Лафертовская Маковница // Русские повести XIX века (20–30-х годов). М.; Л., 1950. Т. 2. Далее — *ЛМ*, с указанием страницы; *Чаянов А. В.* Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина... // Чаянов А. В. Избранные повести. М., 1989. Далее — *НП*, с указанием страницы.

ни для реалий это роли не играет: важно то, что действие происходит в самом конце XVIII века.

В «Необычайных приключениях...» время указывается двояко: в начале (ч. I, гл. I) через легко датируемые реалии – герой помнит старика Орлова<sup>7</sup> на зеленых лугах Нескучного: «Это было время, когда Параскева Жемчугова пленяла сердца в Кусковском театре<sup>8</sup> <...>, а Новиков и Шварц в тиши мasonicких лож задумывали планы работ московских мартинистов»<sup>9</sup> и т. д.<sup>10</sup> Точкой отсчета является и год смерти графа Брюса (1735): «...граф Яков Вилимович, уже многие десятилетия покинувший свет <...>. Из его бессвязных слов выходило, что он более пятидесяти лет не видал ни одного живого человека» (НП, 11). Далее: после первой встречи с Брюсом молодой Бутурлин вынужден бежать из России. Его необычайные заграничные приключения длятся три года, затем он возвращается в Москву, где покупает у Брюса год счастливой жизни. Таким образом, в «Необычайных приключениях...» время, которое уточняется постоянно и достаточно скрупулезно через упоминание реальных личностей и указания на продолжительность событий, идет вперед, но за рубеж XVIII века не переходит.

У Погорельского место действия названо уже в заглавии повести эпитетом продавщицы маковых лепешек – *лафертовская*: она из *Лефортова* (здесь и далее выделено мной. – Т. Ц.). Первая же фраза вводит уточнение: «недалеко от *Проломной заставы*»; к *Проломной заставе* Маковница рано поутру каждый день и при любой погоде направляет свой путь, там продает маковники и, лишь только начинает смеркаться, отправляется домой (ЛМ, 61–62). Название места, идущее от *пролома* в Лефортовском Камер-Коллежском валу, конечно, значимо, особенно если вспомнить конец повести: «...в самое то время, когда венчали Машу, потолок в лафертовском доме п р о в а л и л с я и весь дом разрушился» (ЛМ, 80)<sup>11</sup>. Существенно, что почти одновременно вводится мотив мрака, темноты, который сразу же становится выделенным, в частно-

<sup>7</sup> Граф Алексей Григорьевич Орлов (1737–1807/8).

<sup>8</sup> Ее последнее выступление было в 1797 г. уже в Останкинском театре.

<sup>9</sup> Н. И. Новиков был заключен в Шлиссельбургскую крепость в 1792 г.

<sup>10</sup> См. еще примечания В. Б. Муравьева в указанном выше издании.

<sup>11</sup> В этом контексте значимым становится и мотив огня-пожара (сожжение Москвы), которым повесть начинается.

сти, наименованием героини — *Маковница*: речь идет не только о звукописи *мак/мрак*, но и о связи мака, обладающего наркотическим действием, со сном/сновидением (то есть нереальностью) и смертью (мак — атрибут ночи). Таким образом, в заглавии указано место действия и его время (в том числе и время суток).

Колдовское ремесло старушки требует *мрака, темноты*, и по этому признаку ее дом противопоставляется остальному городскому пространству: «В глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота...» (*ЛМ*, 62). *Темнота* как признак дома Маковницы (освещенного внутри лишь *мелькающим или дрожащим светом* лампы или *зловещей темно-алой* свечой) распространяется и на его окрестности. После визита к ней Маша с матерью выходят на улицу: «Ночь была темная. Долго шли они <...>. Наконец, подходя уже к зажженным фонарям...» (*ЛМ*, 66).

*Темнота* обычно связана с *тишиной*. Маша должна прийти к Маковнице одна и не раньше половины двенадцатого ночи; в страхе она подходит к ее дому, между ставней которого мелькает огонь: «Тогда был в исходе двенадцатый час; никто с нею не повстречался, и нигде, кроме старушкина дома, не видно было огня. Казалось, будто вымерли все жители той части города; мрачная тишина царствовала повсюду; один только глухой шум от собственных ее шагов отзывался у нее в ушах. <...> Вдали, на колокольне Никиты Мученика, ударило двенадцать часов. Звуки колокола в тишине черной ночи дрожащим гулом расстились по воздуху...» (*ЛМ*, 67).

*Темнота* сочетается не только с мертвой, мрачной тишиной, а и с *бурей, шумом, свистом* и другими звуками *иного* мира: в ночь смерти Маковницы «что-то необыкновенное происходило в ее доме. Сильная буря, говорят, бушевала около хижины, тогда как везде погода стояла тихая <...>. Необыкновенный шум, свист, хохот и крик, говорят, слышен был в ее доме до самого рассвета» (*ЛМ*, 70).

В этих типовых описаниях нечистой силы примечательна не только степень ее связи с четко обозначенным локусом (Лефортово), но и то, насколько этот локус противопоставлен остальному городу. Погорельского, при его топографической точности, не очень заботит детальное описание места действия. Не сказано, где

живет семья Онуфрича: как будто далеко от дома Маковницы<sup>12</sup>, — получается, что от него до дома у Проломной заставы около часа ходьбы<sup>13</sup>. Упоминание церкви Никиты Мученика в Старой Басманной может служить косвенным указанием на путь, по которому идет героиня<sup>14</sup>. Правда, она слышит звуки колокола, уже входя в дом Маковницы<sup>15</sup>. Все конкретные указания относятся к Лефортову, и их очень немного: *Проломная застава* (5 раз) — дом и «место работы» Маковницы<sup>16</sup>; *Введенское кладбище* (1 раз), откуда в ночь ее смерти тянутся длинными рядами прыгающие по земле огоньки<sup>17</sup>. Чаще всего как лейтмотив повторяется само *Лефортово*, правда только в виде прилагательного *лафертовский*: *лафертовская Маковница* (2 раза), *лафертовский дом* (2 раза) и — отмеченно — *Лафертовская часть* (6 раз), не только для обозначения этого городского «района», но и для противопоставления его другим: «Те только, которые, переменяя квартиру, переселялись далеко от Лафертовской части, как, например: на Пресненские пруды, в

<sup>12</sup> Судя по тому, как она приветствует Онуфрича: «...какая напасть выгнала тебя так рано из дому — да еще в такую даль?» (*ЛМ*, 63).

<sup>13</sup> Маша выходит из дома в одиннадцать вечера, а в дом Маковницы приходит ровно в полночь (*ЛМ*, 67).

<sup>14</sup> «Лефортовская часть — Проломная застава — Введенские горы! С какой жадностью я смотрел, вглядываясь в „полночный путь“ Маши. С каждым шагом оживала во мне „страшная повесть“ Погорельского. <...> „Лафертовской Маковницы“ и следа не осталось, да и то сказать, что в повести дом провалился в день свадьбы Маши» — так спустя век после описываемых событий по тому же маршруту прошел ученик Александровского коммерческого училища Алексей Ремизов вместе со швейцаром Захарием Григорьевичем, а в его воображении *самим Аристархом Фалелечем Мурлыкиным* (*Ремизов А. М. Подстриженными глазами // Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 8. С. 178—179*).

<sup>15</sup> Нам, к сожалению, не удалось выяснить, колокола каких церквей в этой округе отбивали время и, следовательно, почему выбрана именно церковь Никиты Мученика.

<sup>16</sup> С Проломной заставой неблагоприятно до сих пор: она то появляется, то исчезает на московских планах последних лет. Примечательно, что в атласе Москвы, выпущенном в 1996 г., она есть, а в реальности — «на месте» — это название отсутствует. Сходная история произошла с Разгуляем (и явно не только с ним): все стоящие на площади дома числятся своими номерами по соседним улицам, так что «юридически площади как будто не существует, но фактически она есть и широко известна в Москве» (*Сытин П. В. Из истории московских улиц. М., 1952. С. 598*).

<sup>17</sup> Дом Маковницы был виден от Введенского кладбища — свидетельство будочника, который наблюдал, как в ночь ее смерти *введенские огоньки* проскакивали под его калитку (*ЛМ*, 70).

Хамовники или на Пятницкую, — те только осмеливались громко называть Маковницу ведьмою» (ЛМ, 62–63); так определяется радиус и характер действия *Лафертовской части*. (Ср. выше противопоставление этой части города остальным: *здесь* темно и тихо, как будто все вымерло, *там* горят фонари; напротив, когда *там* все тихо и спокойно, *здесь* — буря.)

Итак, «первая русская фантастическая повесть»<sup>18</sup> без колебаний назначила локусом московской гофманианы *Лефтортово*, считая излишним не только называть его улицы, но и представлять его план, топографию и т. п. Кроме описания (в первом абзаце) убогого домика и двора Маковницы, имеющего совершенно провинциальный или даже деревенский вид<sup>19</sup>, есть, пожалуй, только одно указание на пустынную эту местность: Маша в задумчивости бродит «по самым уединенным улицам Лафертовской части» (ЛМ, 76)<sup>20</sup>. Таким образом, *Лефтортово* выступает не столько как реальное место, сколько как сигнатура опасного локуса, связанного с нечистой силой, побеждают которую «набожность и благочестие»<sup>21</sup>.

\* \* \*

В данном случае мы не касаемся ни того, как и когда сформировалась мифология Лефтортова, ни анализа соответствующего ей корпуса текстов, фольклорных и литературных. Есть «семиотические» основания (о них несколько позже) предполагать, что Погорельский опирался на уже сложившиеся представления. Что же касается Чайнова, то он, вышивая по готовому узору, услож-

<sup>18</sup> Шелаева А. А. Антоний Погорельский и его сочинения // Погорельский А. Избранное. М., 1988. С. 380.

<sup>19</sup> «...небольшой деревянный домик с пятью окошками в главном фасаде и с небольшою над средним окном светлицею. Посреди маленького дворика, окруженного ветхим забором, виден был колодезь. В двух углах стояли полуразвалившиеся амбары. <...> Перед домом из-за низкого палисадника поднимались две или три рябины... <...> Подле самого крыльца выкопан был в земле небольшой погреб...» (ЛМ, 61).

<sup>20</sup> «На плане 1763 года к востоку за Яузой показана Лефтортова слобода, состоящая из 16 небольших кварталов деревянных домов с одной продольной и семью поперечными улицами» (Соловьева Ю. Н. Москва ушедшая. М., 1993. С. 119–120).

<sup>21</sup> «Но Онуфрич был набожен и благочестив и верил, что никакие нечистые силы не имеют власти над чистою совестью» (ЛМ, 71). Напомним, что дом Маковницы рушится в момент венчания Маши.

нял его и перенасыщал красками — как и полагается для пастиши, тем более иронизирующей.

На уровне персонажей вредителем-протагонистом является возвращающийся после смерти в свой дом граф Брюс; на уровне места — Лефортово. В тексте появление Лефортова (то есть имени *Лефортово*) и отдельных его локусов (*улицы Лефортова, лефортов дом, Ехалов мост, что в Лефортове*) всегда сопряжено с опасностью или драматическими событиями.

Здесь не излагается перегруженный невероятными происшествиями и злоключениями героя сюжет чаяновской гофманианы, зато приводится список в порядке появления *лефортовских* и *окололефортовских* топонимов. Мы (за немногими исключениями) не будем восстанавливать реальные маршруты героя. При выбранной тональности это имело бы такой же смысл, как, например, проверять, выходил ли Брюс из могилы, чтобы в окружении своих друзей с Ваганькова раскладывать пасьянсы<sup>22</sup>. Придание хронотопу мифологического статуса дает возможность описать сюжет в топографическом коде (по Проппу): маршрут героя (*время+место*) кодирует события и действия.

## Первая встреча Бутурлина с Брюсом (часть I)

В полночь Федор Бутурлин выходит с бала из дворца Разумовских, с тем чтобы в два часа ночи быть на свидании в саду дома Гагариных, и скрывается «в осеннюю холодную темноту улиц Лефортова». Подчеркивается холод, сырость, застилаемая тучами луна, тяжелый осенний дождь, порывы ветра, водяные потоки — чем не *петербургский текст*? К московскому колориту можно, пожалуй, отнести следующее: «Путаясь в темноте в переулках и спотыкаясь в темноте о тумбы, он никак не мог выйти назад к *Разгуляю*» (НП, 8—9) — и неожиданно оказался у дома, который московская молва считала домом Брюса<sup>23</sup> и помещала как раз на Разгуляй.

<sup>22</sup> Например, почему бы Брюсу, связанному так или иначе с Лефортовым, не вызывать к себе гостей с Введенского, а не с Ваганьковского кладбища, и кто у него там *свои*, если он умер в 1735 г., а большинство московских кладбищ, в том числе Ваганьково и Введенское, были основаны в 1771 г.

<sup>23</sup> Речь идет о построенном в конце XVIII в. (и потому не имеющем отношения к графу Якову Вилимовичу) доме, принадлежавшем графу А. И. Мусину-Пушкину; с 1834 г. там была мужская гимназия, с 1943 г. — один из корпусов Московско-

После скандала с Брюсом Бутурлин через балконную дверь выпрыгивает в темноту и направляется на *Покровку* к гагаринскому дому<sup>24</sup> (то есть должен идти от *Разгуляя* по прямой), «однако порывом ветра его всегда сшибало с ног, как только он подходил к нужному повороту». В это время на *Спасской башне* бьет два. Ветер несет Бутурлина дальше, и он оказывается в незнакомом ему саду, который принимает за гагаринский на *Покровке* (позже оказывается, что он опять попадает в *Лефортово*); после встречи с «роковой красавицей», избитый ее дядей, стариком полковником, он спасается бегством (*НП*, 13–16) и продолжает свой лабиринтообразный путь уже под снегом («как в январе»), не понимая, «в какой части города находится»; проходит какую-то площадь (как позже выясняется, *Таганскую*) и оказывается у *Яузского моста*. «Пробираясь из улицы в улицу», он попадает в руки иллюминатов (где — неизвестно), чудом спасается и к четырем утра добирается в отцовский дом (только в третьей части указывается его адрес — *Знаменка*) и там узнает, что должен бежать из России; утром он уезжает через *Дорогомилово* по *Смоленской дороге* (*НП*, 16–22).

### Вторая и третья встречи Бутурлина с Брюсом (часть III)

После странствий по Европе, во время которых он вспоминал *лефортовский домик*, где встретил свою возлюбленную, колдовством превращенную в русалку (*НП*, 35), Бутурлин въезжает с нею в Москву с *Поклонной горы*, проезжает *Дорогомиловскую заставу*, *Москворецкий мост*, оставляет свою спутницу в *лефортовском* доме ее дяди, а сам возвращается к себе на *Знаменку* (*НП*, 47). Третья глава называется «В *Лефортове*». Туда отправляется Бу-

---

го инженерно-строительного института; о Дворце колдуна Брюса см.: *Белицкий Я. М., Глезер Г. Н.* Москва незнакомая. М., 1993. С. 101–104. К разногласиям («московская путаница») см.: 1) дом принадлежал графине Мусиной-Пушкиной-Брюс, жене графа А. И. Мусина-Пушкина (*Сытин П. В.* Из истории московских улиц. С. 499); 2) на графине Е. Я. Брюс (двоюродной правнучке графа Якова Вилимовича, умершего холостым) был женат граф В. В. Мусин-Пушкин, который выхлопотал в 1796 г. к своей фамилии прибавку — Брюс (дом их был в бывшей слободе Колымажного двора). Алексей Иванович Мусин-Пушкин получил графское достоинство в 1797 г. (*Пыляев М. И.* Старая Москва. М., 1990. С. 264–265).

<sup>24</sup> В «Альбоме партикулярных строений» М. Ф. Казакова входил дом И. С. Гагарина по Армянскому переулку, 11 (*Соловьева Ю. Н.* Москва ушедшая. С. 182).



турлин «попытать счастья у графа Якова Вилимовича Брюса». Дом он находит случайно: «Внезапно выбившись из сил и обегавши все *Лефортово*, Бутурлин остановился и почувствовал, что стоит перед нужным ему домом» (НП, 53). Новый конфликт с Брюсом: он избивает Бутурлина до потери сознания и, дав ему год счастливой жизни в обмен на обрывок таинственной страницы из колдовской книги, исчезает, разлетевшись вместе с домом и книгами тысячами игральными картами. «А когда карточный вихрь рассеялся, Бутурлин увидел себя стоящим посреди *Ехалова моста, что в Лефортове*» (НП, 56). «Ночная холодная пустота московских улиц», — Бутурлин шел по ним машинально «и только у *Красных ворот* остановился, дрожа с ног до головы, чувствуя, как ночная сырость проникает в его душу». Он бежит к себе на *Знаменку*, причем каждый встречный кажется ему мертвецом с *Ваганькова*, идущим к Брюсу. Постоянный антураж его лефортовских путешествий — ночная сырость и туман, их результат — «ужасная значительность ночной Москвы потрясла его» (НП, 53–58).

После этого он еще два раза оказывается в Лефортове: в «памятном ему саду господина Джона Гамильтона, английского советника в Москве», и в *брюсовском доме и Брюсовом саду*. Однако топоним *Лефортово* больше не появляется, а появляются: *Спасская башня*, *Спас Андроньев монастырь*, где он со своей возлюбленной гуляет «в предрассветном московском тумане», и церковь *Семена Столпника*<sup>25</sup> (на Поварской). Тем самым в «Необычайные приключения...» вводятся «церковные» топонимы (*Спасская башня*, *Спас Андроньев монастырь*, *церковь Семена Столпника*, *Покровка*, *Знаменка*, *Воздвиженка*), противопоставленные «лефортовским» по признаку *чистый* (благочестивый)/*нечистый* (дьявольский). Однако, в отличие от «Лафертовской Маковницы», благочестие не спасает ситуацию, и сгорает не дом Брюса, а родовой дом Бутурлиных. Из Брюсова сада Бутурлин видит пожар в *Белом городе*: «огонь охватил всю *Знаменку*, уже перебрался на *Воздвиженку* и грозил *Кисловским переулком*» (НП, 62–63). Дом на *Знаменке* сгорел, в тлеющий

<sup>25</sup> Где, очевидно, венчались герои: «Жервеза в православии приняла имя Глафиры, а венчавший молодых Бутурлиных батюшка отец Афанасий от Семена Столпника сделался ее духовником и глубоко вошел в жизнь бутурлинского домика, что на Знаменке» (НП, 59). В этой церкви 6 ноября 1801 г. Прасковья Жемчугова венчалась с Николаем Петровичем Шереметевым.

огонь Бутурлин бросает колдовскую книгу, и на этом *лефортовская* топонимическая история кончается.

\* \* \*

Итак, в обоих текстах *Лефортово* предстает как место опасное, связанное с нечистой силой, и противопоставляется «другим частям города» и/или локусам, так или иначе связанным с церквями (то есть с благочестием – христианской верой). В «Лафертовской Маковнице» это противопоставление выражено достаточно просто и лаконично: *свет/мрак, тишина/шум* (последнее взаимно-обратно, см. выше). В остальном же *Лефортово* Погорельского не имеет каких-то особо зловещих признаков; вообще *страшным* оно становится только *ночью* – при дневном свете это совершенно обычное место. В его *Лефортове* нет ни дворцов, ни каких-либо примечательных зданий. Если не знать истории *Лефортова*, можно увидеть в нем не более чем захолустную окраину Москвы (ср. выше описание убогого домика Маковницы: трудно предположить, что он находится рядом с Екатерининским дворцом). И тогда возникает вопрос, почему для вполне типового сюжета Погорельский выбрал именно *Лефортово*. Нередко говорится об этнографической точности, с которой Погорельский описывает быт «московских окраин», – но это окраина вообще, любая, без конкретной привязки к определенному месту. И тем не менее Погорельский поселяет свою Маковницу в *Лефортове* – при безразличии к адресу ее родственников<sup>26</sup>. В полном соответствии с тем, что, как известно, отрицательный персонаж нередко бывает ярче положительного, персонаж *Лефортово* (даже при достаточно экономном изображении) выделяется у Погорельского весьма четко. Олицетворяя собой *иной, потусторонний мир (тот свет)*, днем он прикидывается *нашим* миром, а с наступлением *мрачной темноты* становится владением нечистой силы и покойников. Итак, *Лефортово/остальная Москва* противопоставляются как *иной мир/наш мир*.

Если для Погорельского было достаточно простого названия *Лефортово*, то Чайанов не скупится на демонические аксессуары. Прежде всего, *Лефортово* представляет особую климатическую

<sup>26</sup> Конечно, можно предположить, что почтаьлон Онуфрич жил вблизи от места службы, то есть в районе Почтовых улиц.

зону. В то время как в Коломенском и Нескучном «догорали дни московского бабьего лета» (НП, 7), в Лефортове царит холодная осень с тяжелым дождем и ветром, переходящими в бурю (НП, 13), а через два часа в снег, сначала «мокрый осенний» (НП, 14), потом «валивший хлопьями, как в январе», и заваливший улицы сугробами (НП, 16)<sup>27</sup>.

Маршруты героя построены по принципу лабиринта, из которого сам он выбраться не может. По тексту нельзя установить их топографию, достаточно того, что мы сразу узнаем гида: «Это бес нас водит, видно, / И кружит по сторонам». Бутурлин все время *неожиданно* для себя оказывается в *неожиданном* месте, причем это место либо в *Лефортове*, либо как-то с ним связано: путаясь в темноте в переулках, Федор никак не может выйти к *Разгуляю* (НП, 9); с *Разгуляя* он хочет выйти на *Покровку*, но ветер сшибает его с ног, «как только он подходил к нужному повороту» (НП, 13), – от «дома Брюса» на Разгуляе до Покровки как будто не должно быть поворотов; ветер несет Федора по *улицам, переулкам, пустырям, бурьянам*, пока не заносит в какой-то незнакомый ему сад (НП, 14 – сад лефортовского дома господина Джона Гамильтона, английского советника в Москве); после *Таганской площади* он оказывается у *Яузского моста*, причем из воды высовываются «какие-то несусветные хари и, дико хохоча, протягивают к нему свои лапы» (НП, 17), – еще одна отсылка к пушкинским «Бесам» (или к Гоголю), далее опять бродит по *лефортовским* (?) улицам и т. п. Когда по возвращении из странствий Бутурлин решает отправиться в Лефортово, «попытать счастье у графа Якова Вилимовича Брюса», то оказывается перед его домом, только «выбившись из сил и обегавши все *Лефортово*» (НП, 53), после же свидания с Брюсом видит себя «стоящим посреди *Ехалова моста, что в Лефортове*» (НП, 56). Таким образом, *Лефортово* оказывается действительно гоголевским *заколдованным местом* и, в отличие от Лефортова XVIII века, ограниченного левым берегом Яузы (*черные воды* которой очень напоминают реки подземного мира)<sup>28</sup>, дотягивается своими злокозненными щупальцами до Разгуляя и Таганки, а потом и до Белого города.

<sup>27</sup> Это отсылает к одной из связанных с Брюсом легенд: он умел вызывать дождь и грозу, в летнюю жару засыпать Москву снегом и т. п.

<sup>28</sup> Напомним, что Лефортово «распространилось» на правый берег Яузы только с середины XIX в.

Далее возникает вопрос, почему московская гофманиада помещена именно в *Лефортово*, и ответ на него кажется достаточно простым – если привлечь концепт архетипической модели мира. В контексте модели мира противопоставление *этот, верхний мир=жизнь/тот, нижний мир=смерть* ориентировано на человека; между мирами проходит жесткая граница, переступить которую опасно. Человеку принадлежит *верхний мир*, где он живет. В *нижний* он уходит только после смерти – раз и навсегда.

Переплетения (перекодировки) разных оппозиций приводят сначала к своего рода синонимии (*смерть=низ=мрак=тишина; жизнь=верх=свет=голос* и т. п.), а затем к новым семантическим комбинациям, доходящим до радикальной мены значений. Так, оппозиция *свой/чужой*, строго говоря, нейтральная, обозначающая не более чем границу, отделение *себя от другого* (то, что в индивидуации проходит каждый человек), приобретает другие смыслы. *Свой* означает не только собственность, но, что гораздо важнее, защиту, безопасность, укрытость (понятие *дома*); *чужой* – враждебность, опасность, незащищенность. *Чужой=враг*; в реальной жизни самый наглядный представитель *чужого* – иностранец, принадлежащий *иной стране=иному миру*. Для русской модели мира существенно и то, что иностранец носит *чужое имя* (*Лефорт*, которое, как ни переделывай, по-русски звучать не будет) и говорит на *чужом*, нечеловеческом, «немецком» языке<sup>29</sup>. Название иностранца по признаку *немоты (немцы)* выражает непризнание никакого *другого языка*, кроме *своего*<sup>30</sup>.

*Лефортово* – локус *чужого* в Москве едва ли не *par excellence*, тем более что оно и окружено *чужим*, ср. энциклопедическую справку: «Лефортово, историч. район в вост. части М., на лев. берегу р. Яузы. Соседствовал на В. с *Анненгофской рощей*, на З. с *Немецкой слободой*. В конце 17 в. здесь был расквартирован солдатский („Лефортовский“) полк под команд. Ф. Я. Лефорта (отсюда название района и Солдатских улиц и переулка). В 1707 г. Петр I

<sup>29</sup> Ср. типовое клише русских загадок о «речи» животных (лягушки и т. п.): *по-немецки говорит*.

<sup>30</sup> Из недавнего опыта автора статьи диалог в магазине: «Что это за печенье?» – «Не знаю, я его не пробовала». – «Дайте прочесть, что на нем написано». – «А на нем ничего не написано». – «???» – «Вы все равно не поймете, там по-немецки» (язык оказался английским).

создал в Л. Военный госпиталь <...> в 1711 году построена ц. Петра и Павла <...> во 2-й пол. 18 в. — ансамбль Екатерининского дворца, к которому примыкал разбитый в нач. 18 в. т. н. Лефортовский парк»<sup>31</sup>. С середины XIX века название Лефортово распространяется и на правый берег Яузы (где и находился построенный в 1697–1699 гг. Лефортовский дворец), то есть в Немецкую слободу. Лефортовские набережная, площадь и переулок, находившиеся на правом берегу Яузы, получили свои названия в конце XIX — начале XX века<sup>32</sup>. Немецкая слобода старше Лефортова: она возникла в середине XVI века, была разорена войсками Лже-Димитрия и возродилась в середине XVII века, когда была заселена иностранными офицерами, среди которых был и Франц Лефорт. Таким образом, этот регион прочно и традиционно связан с *чужим* (ср. хотя бы бытующее до сих пор второе название Введенского кладбища — *Немецкое*<sup>33</sup>).

*Чужое* несет в себе опасность, заключающуюся уже в соприкосновении с *иным* и тем самым *враждебным* миром. Можно вспомнить, что *подземные жители* Погорельского обосновались на Васильевском острове, месте обитания петербургских немцев<sup>34</sup>, — как будто общение с *иным* миром требует антуража, в котором присутствовал бы элемент *чужого*, хотя в «Черной курице» иностранцы никаких козней не строят. Возможно, Лефортово было выбрано по тому же принципу (при том что в «Лафертовской Маковнице» иностранцев вообще нет), за чуждость=иностранность исторического имени (и «происхождения»), закрепленную и городским фольклором: к этому времени должно было уже сформироваться мифологическое досье Лефортова как *особого* (*чужого, опасного*) места. Во всяком случае, не вводя иностранных персонажей или других примет и оставив за Лефортовым только преобразенное русским просторечием имя<sup>35</sup>, Погорельский — возможно, первым — ввел в литературное (а не только фольклорное) обращение *сигна-*

<sup>31</sup> Москва: Энциклопедия. М., 1980. С. 375.

<sup>32</sup> Имена московских улиц. М., 1979. С. 273.

<sup>33</sup> И опять *немецкий* здесь имеет в виду вообще иностранцев, а не только немцев.

<sup>34</sup> Ср. уютных «Островитян» Лескова — в одном ключе — и вторжение *чужого=бесовского* в «Уединенный домик на Васильевском» Титова (Пушкина).

<sup>35</sup> Ср. у Гиляровского: «Мы знаем только, что цель нашего пути — Лефортово, или, как говорил наш вожак, коренной москвич, „Лафортово“» (Гиляровский В. А. Москва и москвичи. М., 1979. С. 11).

туру *Лефортова* как локуса, где водится нечистая сила и появляются оборотни, где происходят контакты с *иным* (подземным) миром.

Чаянов, взяв эту *сигнатуру Лефортова*, стал как бы разматывать ее в обратном направлении, развивая — и разъясняя. Мы уже говорили о *чаяновском Лефортове*, с зыбкими границами, с лабиринтной пространственной структурой, с особым климатом и т. п., обо всем, что дает основание видеть в этом Лефортове не только *место* действия, но и действующее *лицо*. Чтобы усилить *Лефортово* как особую мифологическую единицу, Чаянов вводит собственно персонажа — иностранца, олицетворяющего опасность и злокозненность этого локуса: графа Якова Вилимовича Брюса, которого там и селит<sup>36</sup>.

За Брюсом тянется шлейф московских легенд. Репутацией чернокнижника, колдуна и т. п. он обязан прежде всего своему знаменитому календарю. Это все хорошо известно. Нас в данном случае интересует судьба Брюса в литературе и фольклоре 20–30-х годов XX века (хотя бы по нескольким примерам). У Чаянова он представлен дряхлым стариком в мундире петровских времен, с зеленым зонтиком на глазах, защищающим старческое зрение; у него «серый упорный стеклянный глаз», «серый свинцовый взгляд», «старческие восковые руки», страшные руки, трясущиеся, костлявые, твердые, как железо, пальцы; его дикий хохот сотрясает весь дом, не меньше впечатляет и зловещее хихиканье, «карты, разложенные на зеленом сукне *лефортовского дома*, правят незримо человеческими судьбами», в его паясах «ломаются человеческие жизни, гибнут надежды, зарождаются преступления»; вообще в своих злокозненных реакциях он очень динамичен — и в словах, и в действиях (*НП*, 10–12, 55–56, 61–62).

<sup>36</sup> Ср. влияние московской мифологической топографии в воспоминаниях С. Н. Дурылина: Плетешковский переулочек «поворачивал вправо, упирался тупиком в заповедный сад 2-й мужской гимназии, в котором некогда разгуливал Яков Брюс (невозможно! — см. выше. — *Т. Ц.*), затем, словно испугавшись встречи с этим таинственным «птенцом гнезда Петрова», шараясь в сторону, пересекал Лефортовский переулочек (опять имя, связанное с „гнездом Петровым“), ведущий на Немецкую улицу, и наконец-то выводил в Аптекарский переулочек (тоже название Петровских времен) (в отличие от Лефортовского, получившего свое название в XIX в. — *Т. Ц.*). Лефортовский переулочек <...> уже совсем был захолустен: его пересекал настоящий ручей — знаменитый некогда Кукуй, именем которого звалась у древних москвичей и вся слобода, иначе зовома *Немецкой*» (*Дурылин С. Н. В своем углу*. М., 1991. С. 76).

Чаяновский Брюс словно вышел из готического романа, положенного на русские реалии.

*Чернокнижник Брюс* определяет не только человеческие судьбы вообще, но и судьбы России. Это литературное (подчеркиваем) клише раскрыто в рассказе Ивана Лукаша «Граф Брюс» (1933)<sup>37</sup>: граф Брюс непонятен, загадочен, его фигура вызывает *невнятный страх*<sup>38</sup>; в его календаре (замененном у Чаянова карточным гаданием) будто бы предуказаны «все времена, образы и сроки России»; Брюс навсегда обвел Россию заклятым колдовским кругом, вьется над Москвой черным вороном и т. д., и, наконец: «Вот уже два века, как черный шотландец, граф Брюс, стал мертвой тенью Петра, московским привидением. Вот два века, как стал Брюс зловещим знаком всех русских вымыслов и кровавых видений, изнурительных мечтаний, манящих обманов, буйств, страшилищ и сумасшествий, всего, что не сбылось, не сбывается и чему не сбыться никогда»<sup>39</sup>. Так, увиденный издали, извне, из эмиграции, Брюс стал провозвестником всех русских катастроф, в том числе и революции. Примечательно, что у Лукаша все время подчеркивается иностранность, то есть *чуждость* Брюса (шотландец, обрусевший шотландец, русский шотландец, неслышный шотландец и, наконец, — *черный шотландец=черный ворон*).

Мережковский в «Петре и Алексее» (1905) создает «исторически верный» образ Брюса, обитателя Сухаревой башни, — ученого, адепта научной истины, «скептика и атеиста» (и отмечает при этом его *сухой, резкий, точно деревянный смех*), в контрасте с его «простонародной» репутацией колдуна и чернокнижника: «кривая баба, торговавшая на Второй Мещанской мочеными яблоками, видела, как однажды зимней ночью Брюс полетел со своей вышки прямо к месяцу верхом на подзорной трубе»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Лукаш И. Со старинной полки. Париж; Москва, 1995. С. 121–125.

<sup>38</sup> «Вот он Яков Брюс, черный шотландец. У него крадущаяся кошачья поступь. Он тощ, невысок и горбат. У него совершенно бледное вытянутое лицо, запавшие узкие губы. Он ходит бесшумно, едва скрипит его трость, не слышно голоса. Он точно без тела <...> безмолвная, бесшумная тень — Яков Брюс. Тень Петра» (Там же. С. 123). Этот Брюс противоположен темпераментному чаяновскому любителю пасьянсов.

<sup>39</sup> Там же. С. 125.

<sup>40</sup> Мережковский Д. С. Петр и Алексей. М., 1994. С. 84.

Иную тональность приобретает это клише в московских легендах, записанных в середине 1920-х годов<sup>41</sup>. Те же *московские Ваньки*, которые у Лукаша видели Брюса «на Кремле, как сидит он, подкорчившись <...> и по-кошачьи умывается лапкой»<sup>42</sup>, описывают его по-другому. Брюс, обитатель Сухаревой башни<sup>43</sup> (конечно, прежде всего составитель календаря), предстает волшебником, изготавливающим мертвую и живую воду, и ученым, изобретателем (в частности, аэропланов, телефонов, телеграфов), мастером на все руки, которого ценил Петр (после того как Брюс улетел на построенном им стальном орле, «царь жалел его: — Такого, говорит, Брюса больше у меня не будет. И верно, не было ни одного такого ученого») и которого теперь не могут оценить («Ну, что осталось после него? Все изломали, все испакостили»), умнейший из умнейших; он постиг волшебную науку и оставил после себя волшебные книги, которые никто не может прочесть, и т. д.<sup>44</sup> В этих легендах весьма сильна прямолинейная социальная направленность (дух времени?): «народ» (то есть «простой народ») Брюса особенно ценит за то, что он строит насмешки над царем, купцами, генералами и т. п.<sup>45</sup>: «И не любил царь Брюса. <...> А тронуть Брюса боялся. А не любил вот почему: он хоть и царь был, а по науке ничего не знал. Ну, а народ все больше Брюса одобрял за его волшебство. Ну, царя и брала зависть»<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Московские легенды, записанные Евгением Барановым. М., 1993. О самом Брюсе в книге семь легенд, еще одна — «Брюс, Сухарев и Пушкин».

<sup>42</sup> Лукаш И. Со старинной полки. С. 125.

<sup>43</sup> Но и дома на Разгуляе, где он замуровал жену, и даже на Мясницкой, где он замуровал в стену уже не жену, а вечные часы (Московские легенды. С. 26, 28, 32, 35, 41, 62).

<sup>44</sup> Хотя были области, ему неподвластные: «А вот дождь Брюс не мог остановить. <...> Тоже вот — не понимал он птичьего языка. Ученый, волшебник и все такое, а вот не знал. Это только одному царю Соломону премудрому дано было» (Московские легенды. С. 35).

<sup>45</sup> Склонность к насмешкам — злым, издевательским — сохранена и усилена Чаяновым, достаточно вспомнить, как Брюс выкручивает нос Бутурлину (НП, 56).

<sup>46</sup> Московские легенды. С. 261. Это та «здоровая» линия русского фольклора (вполне передающая некоторые свойства русского образа мыслей), которая отражена в известной частушке про инженера Покатило, которому «морду паром окатило. / Жалко, жалко нам, ребята, / Что всего не обварило». Г. Померанц в свое время резко отозвался о братьях Соколовых, которые (не от хорошей жизни) обнародовали это достижение русского советского фольклора.



Брюс в русской литературе и фольклоре – особая тема, и она еще ждет своего исследователя. Пока мы хотим обратить внимание только на чаяновскую конструкцию {*Лефортово + Брюс*}, или {*Брюс + Лефортово*} = *чужое* (опасное, злокозненное, принадлежащее *иному* миру). Эта конструкция и становится сюжетообразующей в «Необычайных приключениях...».

\* \* \*

«Лафертовская Маковница» и «Необычайные приключения...» были объединены здесь не только гофманиадой, но едва ли не в большей степени – *Лефортовом*. Здесь не ставится задача анализа уже отмеченных (Пушкин, Одоевский, Погорельский)<sup>47</sup> и иных литературных источников (интертекста) чаяновской повести. Однако о связях ее с автором «Лафертовской Маковницы» хочется сказать более подробно<sup>48</sup>. Представляется, что кроме гофманианы на уровне сюжета, кроме места<sup>49</sup> и времени действия в «Необычайных приключениях...» присутствует и тень самого Погорельского. Слишком отчетливо проступает в них линия Разумовских. В первой главе I части повести дважды упоминается дворец Разумовских: именно там происходит завязка сюжета. Бутурлин – на балу у Разумовских, откуда он должен к двум часам ночи прийти на Покровку на свидание с княжной Гагариной, и от порога дворца начинаются его блуждания по Лефортову, после чего он попадает в

<sup>47</sup> Муравьев В. Б. Московская гофманиада. С.14–15.

<sup>48</sup> Вообще вопрос о влиянии «Лафертовской Маковницы» на русскую литературу рассмотрен, как кажется, недостаточно. В связи с Пушкиным, например, приводится лишь его восторженный отзыв в письме к брату и реминисценция в «Гробовщике» (примечательно, что, уроженец немецкой слободы, Пушкин не только упоминает *почтальона Погорельского*, не только заставляет Адриана Прохорова переехать с *Басманной*, но и «перевозит» за ним к Никитской элемент *чужого*: новые соседи, приглашающие гробовщика в гости, – *немцы*, а из *русских чиновников* присутствует один только *будочник, чухонец* Юрко). Можно добавить, что рассказ Пушкина, легший в основу «Уединенного домика...», относится к 1827–1828 гг., а совпадающих мотивов там достаточно. Подмигивающая Германну из гроба (и бродящая после смерти) Пиковая Дама также напоминает Маковницу, которая в подобной ситуации попыталась схватить за нос жену Онуфрича.

<sup>49</sup> К этому еще: на *Ехаловом мосту* (мост через Чечеру на Елоховской) обнаруживает себя Бутурлин после свидания с Брюсом, через *Ехалов мост* скачет в Красное село герой повести Погорельского «Изидор и Анюта».

дом Брюса. Имя Разумовского и его дворец отсылают к Антонию Погорельскому — Алексею Перовскому, указывая на его отца, графа Алексея Кирилловича Разумовского, и на дом, который был ему хорошо известен<sup>50</sup>. Можно предположить, что и Погорельским Лефортово было выбрано в связи с усадьбой Разумовских на Горюховой улице (построенной в 1799—1802 годах), местом, которое входило в тот широкий локус<sup>51</sup>, где были актуальны и Немецкая слобода, и Лефортово, и Басманные<sup>52</sup> с Разгуляем<sup>53</sup>.

Далее: Бутурлин в своем подмосковном имении Песты «предался сооружению оранжерей и садов, мечтая превзойти Горенки своими теплицами и перешибить Прокопия Демидова роскошью своих флорариумов»<sup>54</sup> (НП, 51). Горенки — имение графа А. К. Разумовского. Федор «внимал безучастно рассказам о том, как Ки-

<sup>50</sup> Неизвестно, насколько и с какого времени Погорельский был связан с этим локусом биографически. «В биографии Алексея Перовского много „белых пятен“. Особенно скудны сведения о его детстве, которое проходит в Почепе — брянском имении отца» (Шелаева А. А. Антоний Погорельский и его сочинения. С. 375). В 1805 г. он поступил в Московский университет, закончил курс через два года, после двухгодичной службы в Петербурге возвратился в Москву, в один из сенатских департаментов, где служил до начала 1812 г. «Лафертовская Маковница» была написана в его черниговском имении Погорельцы.

<sup>51</sup> К локусу *Разумовских* можно отнести и «московский Зимний дворец» — дом Апраксиных на Покровке, 22, — и церковь Воскресения в Барашах: по легендам (документально не подтвержденным), дом принадлежал графу А. Г. Разумовскому, а в церкви он венчался с императрицей Елизаветой Петровной; в память этого события на церкви была водружена корона (Соловьева Ю. Н. Москва ушедшая. С. 199).

<sup>52</sup> На Новобасманной, 17, до сих пор стоит ампириный деревянный дом, принадлежавший М. М. Денисьевой — матери Антония Погорельского.

<sup>53</sup> О таких расширениях см., например, в московских воспоминаниях С. Н. Дурылина, относящихся к концу XIX в.; то есть на сто лет позже разбираемого хронотопа: «Приход Богоявленский был шире и больше самого Елохова: он включал бывшую Немецкую слободу, превратившуюся в густо населенный фабричный район <...>. От Язуы, отделявшей Немецкую слободу от Лефортова, до Басманных, от Красносельской до Вознесенской — это по плану Москвы был здоровый кус города, пестрый по населению и еще более пестрый по жизненному укладу. Усталый ветеран старинной Немецкой слободы лютеранская „кирка“ св. Михаила; осколки Петровской эпохи в виде домов Брюса, Меншикова, Монса... <...> Головинский дворец <...> давно превратившийся в холодное угрюмое пыльное здание Военного архива; остатки Лефортовского дворцового сада <...> и для контраста — на Коровьем Броду! — находилось Высшее техническое училище...» (Дурылин С. Н. В своем углу. С. 47—48).

<sup>54</sup> У этого фрагмента есть еще один предположительный источник — Вергилий. *Песты* с их флорариями отсылают к *rosaria Paesti* (Georg. IV, 119).

рилл Разумовский в шлафроке и ночном колпаке принимал Потемкина» (НП, 60–61). Есть еще одно замаскированное указание на Разумовских – эпизод с иллюминатами, одним из ответвлений масонства<sup>55</sup>, в русском воплощении (или по молве) принявшим самые крайние формы: с иллюминатами сошелся граф Кирилл Алексеевич Разумовский, сводный по отцу брат Погорельского, заключенный впоследствии в Шлиссельбургскую крепость и окончивший дни в Спасо-Евфимиевом монастыре<sup>56</sup>.

И тогда можно предположить, что Чайнов, приняв от Погорельского эстафету Лефортова как клишированного *заколдованного места* (естественно, это было подкреплено прочно сложившимся и обогатившимся к его времени мифологическим образом Лефортова), в еще большей степени сделал его «сигнатурным», выделив в нем такие мифологически и/или исторически отмеченные точки, как *лефортовский дом* Брюса, – олицетворение-символ *иногo* (*чужого*=иностранного) мира, и дворец Разумовского – указание на литературного предшественника своей повести<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Граф Алексей Кириллович Разумовский принадлежал к наиболее мистическому течению русского масонства. В масонскую ложу пытался вступить и Погорельский, но отец воспрепятствовал этому (Кирпичников А. Антоний Погорельский. Эпизод из истории русского романтизма // Кирпичников А. Очерки по истории новой русской литературы. СПб., 1896. С. 86).

<sup>56</sup> Пыляев М. И. Старая Москва. С. 234.

<sup>57</sup> Мы не будем касаться других сходжений. Исходя из предложенного соответствия двух Лефортовых, следовало бы сопоставить Маковницу и Брюса, и совпадений здесь достаточно много: посмертная активность, роль карточных гаданий, тесная дружба с покойниками (с Введенского и Ваганькова), церковный колокол, указывающий время (*Никита Мученик – Спасская башня*), и др., не говоря о таких обязательных элементах жанра, как мрак, тишина и буря, ветер, сверхъестественные звуки, свечи, огонь=пожар, разрушение (провал) и т. п. *Бывают странные сближенья* – и некоторые даты повторились через сто лет: годы жизни Погорельского – 1787–1836, Чайнова – 1888–1937; годы публикации *лефортовских* повестей: «Маковница» – 1825, «Необычайные приключения...» – 1924. Авторы объединяют и занятия ботаникой. Все три пробные университетские лекции, представленные Погорельским для получения докторской степени, были посвящены ботанике (разбирались там и практические вопросы: в частности, предлагались новые для России культуры – сорочинское пшено и виноград); его ботанические интересы шли, конечно, от отца. Выбор Чайнова был связан с матерью, окончившей ту же Петровскую академию, куда поступил и он. И возможно, что литературный псевдоним Чайнова – *ботаник X* – указывает не только на его основную профессию (назвал же он художника А. Кравченко *фитопатологом Y*), но косвенно на все того же его *лефортовского предшественника*.

# «Режимный Арбат» Бориса Ямпольского

**П**овесть Бориса Ямпольского «Арбат, режимная улица» была написана в 1960-е годы<sup>1</sup>. Ее стержень — события зимы 1953 года (дело врачей)<sup>2</sup>; тогда автор был *арбатским жителем*, и выбор улицы привязан к его месту жительства, более точно — прописке (Ямпольский жил на Садовом кольце, недалеко от Смоленской площади). Но сама эта улица — точнее, локус — особо отмечена, и не случайно она становится знаком *страшного* пространства, ограниченно-го *страшным* временем (Ямпольский ставит

---

<sup>1</sup> Первая публикация под названием «Московская улица» появилась «на пороге нового безцензурного времени, в 1988 г., в журнале „Знамя“: рукопись, хранившуюся в семье писателя Эммануила Фейгина в Тбилиси, в „Знамя“ принес Межиров. По словам работников редакции, название „Московская улица“ <...> было дано по предложению Владимира Лакшина» (*Приходько В. Система удушья // Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. М., 1997. С. 13*). Повесть цитируется по этому изданию, с указанием страниц.

<sup>2</sup> Герой раскрывает газету с сообщением «Арест группы врачей-вредителей». Это было 13 января 1953 г.

точку в том же 1953 году)<sup>3</sup>: это ложится на *образ Арбата* как на сигнатуру Москвы и московской жизни — в особом преломлении.

В соответствии с установившейся традицией, пишет Г. С. Кнабе, автор недавно опубликованной важной работы о «концепте Арбата», слово «*Арбат*» используется в двух значениях: «как наименование улицы длиной примерно в 850 м, соединяющей Смоленскую площадь на Садовом кольце с Арбатской площадью на Бульварном кольце, и как наименование района, для которого улица Арбат играет роль организующей оси. <...> В середине истекающего столетия — точнее, в третьей его четверти — район Арбата стал маркированным, т. е. отличным от других районов города и окруженным особой духовной аурой. <...> Эпопея Арбата, его цивилизация, его миф представляют собой концентрированное выражение интеллигентского этапа русской истории и русской духовности»<sup>4</sup>.

Здесь пойдет речь о пространственном, «ландшафтном» аспекте — в буквальном и метафорическом смысле: как и м о б р а з о м структура текстового пространства ложится на структуру пространства внетекстового, то есть на реальный *арбатский локус* (улица Арбат и стянутые ею арбатские же переулки), и — *vice versa* — как и м о б р а з о м эти два пространства влияют друг на друга, изменяют и структурируют друг друга (подобно взаимоотношениям языка и действительности).

Основным *двигателем* сюжета является *движение*. Это вполне естественно: поскольку объектом (а может быть, и субъектом, см. далее) описания является *улица*, она имплицитно *движение*<sup>5</sup>: улица — это один из вариантов *пути*, движение по которому (как и вообще *движение*) — необходимое условие жизни; улица выполняет роль медиатора-посредника, переводящего человека в *новое* место и в *новый* статус. Улица ограничена (пронумерована, причем номера определяют ее начало и конец, то есть направление, и правую и левую стороны, противопоставленные по оппозиции

<sup>3</sup> Год смерти Сталина (ср. в рассказе Ямпольского «Арбат», о котором далее: «В тот последний, казалось, уже невыносимый март». См.: Ямпольский Б. Ярмарка. М., 1995, С. 207).

<sup>4</sup> Кнабе Г. С. Арбатская цивилизация и арбатский миф // Москва и «московский текст» русской культуры. М., 1998. С. 147.

<sup>5</sup> Даже такое «статическое» описание улицы, как простое перечисление строев, перерезающих ее улиц и переулков и т. п., например, в путеводителях или справочниках, на планах и картах, предполагает движение от одного пункта к другому (хотя бы движение взгляда).

чет/нечет), она не может выйти за собственные пределы, в этом смысле она *закрывается*; движение по каждой улице оказывается движением в замкнутом пространстве. С другой стороны, границы улицы имплицитно подразумевают переход к другому/следующему отрезку пути, и в этом смысле улица одновременно является *открытой*: «И уже казалось, что они хотят только побыстрее убежать с этой улицы, и если тут с ними ничего не случится, там, на других улицах, будет счастье» (154).

Арбат, как уже было сказано, включает в себя разветвленный лабиринт сходящихся и расходящихся, переплетающихся, криволинейных переулков. Сама улица Арбат является осью, как бы выходом из лабиринта и семиотически ощущается как *прямая*. На самом деле это не так, улица дважды изгибается, начиная от Староколюшенного по направлению к Арбатской площади: поэтому, несмотря на ее короткость и ровность, стоя на одном конце, увидеть другой невозможно. Так, на пространственном уровне возникает амбивалентность Арбата: для того, кто выбрался из переулков, Арбат «прям и прост», но на самом деле путь от Арбатской площади к Смоленской идет не по прямой, в улице заложена кривизна. В соответствии с этим «арбатские сюжеты» могут строиться и «по прямой», и по «кривой» (лабиринтной).

Повесть Ямпольского — ретроспекция, взгляд с Нового Арбата на Старый Арбат, напряженное движение и зловещая неподвижность которого уже отошли в прошлое (хотя бы частично):

<После строительства Нового Арбата> Арбат остался забытой где-то в стороне тихой узкой улочкой <...> а когда-то это была очень строгая улица, по которой, говорят, Сталин ездил на ближнюю дачу. <...> старый Арбат жил не видной глазу, скрытой, режимной жизнью, где каждый дом, каждый подъезд, каждое окно заинвентаризовано, за всеми следят, всех курируют. Начиная от знаменитой «Праги», которая давным-давно была уже не «Прагой» <...> до Гастронома на Смоленской улица как бы имела второе лицо (здесь и далее выделено мной. — Т. Ц.). Веселый магазин шляп в «Праге», на углу, и писчебумажный на углу Серебряного переулка <...> «Детский мир» с пузатыми разноцветными матрешками, и зоомагазин с оранжевыми рыбками в аквариумах <...> и антикварный с золотыми вазами <...> и восстановленный после бомбежки Театр Вахтангова <...> и кино «Юный зритель» <...>. А поверх этого как бы наложенный на улицу теневои силуэт, как блуждающая маска, вдоль всей улицы, — строгая, загадочная и молчаливая цепочка <...> вчера, и сегодня, и завтра — всегда — молчаливая цепочка на Арбате. Они стояли вдоль

всей улицы <...>. Они стояли как-то одиноко, отдельно, автономно <...> весь день и всю ночь вот так стояли и вспоминали что-то забытое<sup>6</sup>. Но вдруг их охватывала лихорадка. <...> ...цепочка выходила на кромку тротуара, и будто посреди улицы открывался оголенный провод, и весь Арбат со всеми его витринами, манекенами, завитыми головками, будильниками, муляжами, золотыми рыбками и канарейками в клетках стоял под высоковольтным напряжением (20–21).

Тогдашние стражи Арбата принадлежали к особому ведомству. Они стояли неподвижно, олицетворяя неизбежность порядка, и порядок этот был также особый. Когда же они «приходили в движение», это всегда были преследование, погоня.

*Теневой силуэт* Арбата – страх (к Арбату он приурочен по выбору автора, но, конечно, Арбатом отнюдь не ограничен). Это тот постоянный экзистенциальный (и при этом укорененный в реальности, ею же порожденный) страх, о котором Ямпольский пишет: «...и никогда ты не чувствовал себя в порядке, в безопасном благополучии, всегда в любую минуту, днем и ночью, с тобой могла приключиться самая большая, страшная и уже непоправимая, необратимая беда. И ты жил, вздрагивая при каждом *косом* взгляде, ожидая напасти при каждом *повороте, зигзаге, случае*» (56).

Жизнь под знаком страха, и *движение* этой жизни – *кривое/косое*, беспорядочное, случайное, избыточное поворотами и зигзагами; броуново движение по лабиринту, из которого нет выхода<sup>7</sup>. *Арбат Ямпольского* – улица, по которой мечутся безликие фигуры; не случайно возникает и образ стада:

В сером безжизненном сумраке зимнего рассвета быстро, почти бегом, шли по тротуару темные фигуры, и у всех были хозяйственные

<sup>6</sup> Ср.: «И еще эти странные горестные одиночки в бобрике и ботах маялись и переступали с ноги на ногу в подворотнях» (226).

<sup>7</sup> Ср. стремление выйти из этого движения: «Не надо было начинать все это тогда, давно, еще в мальчишеские юные годы, не надо было входить в этот круговорот, ввинчиваться в эту воронку, в эту пустомельную мельницу» (126). И вот дно воронки, осадок круговорота: в коммунальной квартире «жил самый разнообразный, смешанный, пестрый, никак не понимающий и не сочувствующий друг другу люд. Не они выбирали тут местожительство, никто специально их и не поселял, а поселились они хаосом, неразберихой бурного времени революции и Гражданской войны, загнанные сюда разрухой, пожарами, экспроприациями, грабежами, мобилизациями, и, поселившись, крепко привязавшись к чужому месту, голодовали, бедовали и плодились, как кролики» (24–25).

сумки <...>. Одинокие черные фигурки перебежали еще пустынную улицу, издали освещенные приближающимися фарами <...>. И перебежали новые фигурки, и снова приближались фары, теперь уже их было сразу несколько, а потом вдруг словно прорвалась плотина, они пришли огненным стадом, нетерпеливым, грохочущим, заполнившим всю улицу... (59–60).

В магазин забежали люди странно и суетливо, как в старом немом кино с участием Макса Линдера, и, так же дергаясь, молниеносно выбежали оттуда, словно там выдавали что-то несбыточное (149).

Все гуще становился и черный поток людей на тротуарах. Они струями выливались <...> выскакивали из всех дверей и ворот и, подхваченные вечерней рекой, неслись дальше плотной массой, огибая вдруг возникающие на пути у маленьких магазинчиков водовороты <...>. Куда они все едут, бегут и зачем? <...> И уже казалось, что они хотят только побыстрее убежать с этой улицы, и если тут с ними ничего не случится, там, на других улицах, будет счастье (154).

В этих пассажах Арбат предстает меняющим свои лики на противоположные: он то пустой/пустынный, узкий, темный, молчаливый, неподвижный, то грохочущий, огненный, непонятным образом увеличившийся в размерах и заполненный движущимися — но не людьми, пусть и безликими, а машинами:

<Автор поселился> в жуткий, ледяной военный день на пустой узкой улице, где нет машин и нет почти пешеходов-мужчин (65).

Узкий, тесный коридор Арбата (106).

А потом зимние сумерки, как чернила, пролились по небу и сгустились во мглу, и воспаленно засветились фары. Улица то заполнялась потоком машин, которые обгоняли друг друга, шли грохочущей черной лавиной, то вдруг сразу, точно обрубали топором, пустела, и тогда становилось так тихо, что слышно было, как на кухне стучат ножами, отбивая котлеты, потом, как приближающийся водопад, железный грохот, и снова улица до краев наполнялась машинами, которые подступали к самым окнам, и всегда среди них была хоть одна похоронная, с черным крепом по бокам (145–146).

Улица гудела, рычала и сигналила, как обезумевший и охрипший духовой оркестр, грохотала, содрогалась, передавала дрожь через толстые каменные стены (161).

Я шел рассветающей, пустынной улицей <...>. Вдаль уходила улица Арбат, заснеженная, непроторенная, и лишь одни забытые фонари жили своей грустной, ночной, потерянной жизнью. Еще не ходили троллейбусы, еще только появлялись из темных подъездов, из ворот те первые



черные, робкие фигуры с авоськами, спешившие в очереди. <...> Дворники в белом, как ангелы, шли на меня, размахивая метлами (226).

Арбат Ямпольского — *узкий тесный коридор, улица-колодец, улица-кишка* (ср. в рассказе «Арбат», своего рода эскизе повести: «Это был Арбат, я глядел в улицу-колодец и видел всю ночь напролет маячившую у подъезда фигуру в бобриковом пальто, теплых ботах и шапке из фальшивого котика. <...> Иногда в часы пик, когда улица Арбат непрерывной живой кишкой выползала на простор Смоленской и тут пережидала горячую, чадную, грохочущую лавину Садового кольца...»<sup>8</sup>).

В этих внезапных изменениях всегда есть нечто неестественное, от них исходит опасность, и они вызывают страх. В повести Ямпольского герой, *арбатский житель*, обнаруживает слежку и безуспешно пытается уйти от преследователей, связанных с ним «нитью, крепче которой нет на свете» (79). Попытки заранее обречены на неудачу, поскольку на нем лежит приговор *вины*: «Неузнанная и скрытая вина эта незримоими путями с фельдъегерской скоростью следовала за ним из города в город <...>. Неузнанная и небывшая все следовала за ним» (230). Так, мотивом погони закладывается *лабиринтное движение*, с неожиданными поворотами, кружением на одном месте<sup>9</sup>, с меной направления, попытками укрыться и спрятаться. *Арбатский локус* (изогнутый Арбат со своими невозможно искривленными переулками) из «обстоятельства места» превращается в действующее лицо<sup>10</sup>, он то дает преследуемому надежду на спасение, то предает его, загоняя внутрь замкнутого пространства — своего *особого* пространства:

Я пошел вперед. <...> Он шел где-то там по другой стороне улицы и через поток машин глядел на меня. Надо пройти свои ворота, пройти, как будто их и не знаешь, и там куда-то деться, куда-то исчезнуть, за п у т а т ь с л е д ы. Но когда я подошел к крашенным суриком воротам, я, словно кто-то грубо толкнул меня в спину, п о к о р н о во ш е л в свой двор (87).

Он стоял тут под окном, ходил на ходулях, заглядывал в окно, и некуда было деться, некуда спрятаться (105).

<sup>8</sup> Ямпольский Б. Ярмарка. С. 214–215.

<sup>9</sup> К мотиву смертельного кружения: «Грузовичок с черным крепом на борту весь день мелькает в общем потоке, и уже кажется, это одни и те же похороны кружатся, кружатся по городу в этот темный, желтый день» (118).

<sup>10</sup> Ср.: «Я не поверил своим глазам, я сошел с ума, или улица сошла с ума» (161).

Проверяют, дома ли я. Но куда я могу деться? Что, просочиться сквозь стену, растаять в воздухе, прыгнуть с крыши на крышу <...>. Я выглянул в окно. Мой <...> пошел к краю тротуара <...> шагнул на мостовую и стал спокойно переходить улицу. На той стороне он опять стал на краю тротуара <...> повернулся и спокойно пошел к телефонной будке (117).

Мой не отходил от ворот. <...> ...какое-то время мирно стоял <...>. Неожиданно он отклеился от ворот, оглянулся и быстрым, энергичным шагом дошел до угла и таким же быстрым шагом вернулся к воротам, и снова до угла, и назад, и опять неподвижно стал у ворот (130–131).

Скрупулезное описание в общем незначущих «мелких» передвижений и остановок на пяточке растягивает сжатое пространство: весь мир для героя ограничен этими несколькими шагами его преследователя.

Не выдержав дежурства под окнами, загнанный в *узкое/ужасное* пространство комнаты в коммунальной квартире, герой решает выйти на улицу, и статичная ситуация *преследуемый – преследователь* тут же приходит в беспорядочное и безвыходное движение:

«Я кружил, как во сне, проходными дворами. Появились открытые ворота, и поплыла улица. Я шел не оглядываясь и чувствовал, что он идет за мной. <...> Я шел и все время чувствовал себя на поводке» (148–149).

То же лабиринтное движение, игра в кошки-мышки продолжается в другом закрытом, утесненном пространстве – внутри переполненного магазина (Смоленский гастроном):

«...между нами через магазинную толпу протянуты были незримые напряженные линии <...>. И мы оба двигались и маялись, стесненные ужасно, связанные по вертикали и горизонталю в одном магнитном поле, управляемые независимыми от нас высокими и беспощадными и неумолимыми электромагнитными силами» (151–152).

Герой выходит – из магазина, но не из круговорота все того же *дурного*, замкнутого пространства, из системы концентрических кругов. Переступить магическую черту он не может:

Я вышел с покупками на улицу <...> пересек улицу Арбат, к дому. <...> Я как бы спокойно, как бы ничего не подозревая, шел по улице. <...> ...где-то он в толпе шел за мной <...>. Шли навстречу люди, мелькали лица, проплывали шапки, шляпы, пошел мокрый снег <...> прошли усеченные конусом дома<sup>11</sup>, протянулись длинные очереди. <...> Я шел и шел, словно сквозь подводный мир безмолвия <...>. Неожиданно меня повело куда-то в сторону, и вдруг засигналили машины <...> и я словно проснулся, я был на середине улицы, вокруг рычали и чадили автомобили, на тротуаре собралась толпа. <...> ...я вернулся на тротуар <...> я пошел <...>. Потом остановился у какой-то водосточной трубы <...>. Я пересек улицу и, понимая, ощущая всеми нервами, всей тоской, что не надо идти к дому, словно ведомый внутренней, неосознанной силой непротivления, гонимый всей предыдущей своей жизнью, покорно плелся к знакомым, крашенным грубым суриком воротам (152–153).

Так, теми же воротами и той же покорностью оканчивается вторая попытка убежать от преследователя. Топографические реалии *Арбата Ямпольского* восстанавливаются достаточно легко, и путь от дома героя до Смоленского гастронома по прямой (и обратно) очень короток. Однако *арбатское пространство* дает возможность сколь угодно удлинять и усложнять его — в полном соответствии со структурой лабиринта, реального и метафорического — лабиринта страха.

Герой предпринимает третью попытку бегства. На этот раз он пытается разомкнуть *арбатское пространство*, уйти в пространство города. Путь его по-прежнему не прям:

«Я прошел наискосок через двор и тихо, тоскливо подошел к воротам. <...> Я медленно пошел вдоль дома, близко держась стены. <...> Я остановился у афиши, и скося поглядел направо и налево. <...> ...я дошел до угла, заглянул в Глазовский переулок. Пусто. Потом вернулся и дошел до Арбата и поглядел на тот угол у Гастронома» (171).

Далее герой пошел по Арбату в направлении Арбатской площади, мимо аптеки на углу Веснина; диетического магазина, парикмахерской, магазина «Строчевышитых изделий» и т. д., зашел в кино «Наука и знание», вышел из зала и «какими-то кривыми

<sup>11</sup> Движение по формуле старого лингвистического анекдота: «Шел дождь и два студента. Один в университет, другой в галошах».

за коулками с мусорными ящиками вышел в незнакомый, тихий снежный переулочек» (174). Из переулочка он вышел на улицу, сел в троллейбус (за которым неотступно следовала какая-то машина), вышел на следующей остановке и свернул «в темный и пустой Борисоглебский переулочек» (175), где вошел в (несуществующую) церковь Бориса и Глеба<sup>12</sup>. Бессмысленный путь продолжается, и постоянно так или иначе подчеркивается его *кривизна* и *закрытость*, отсутствие выхода:

«Я шагал и шагал по замерзшим переулочкам, огибаю мертвые углы <...>. Метельный ветер подталкивал в спину, загонял в тупик, словно в каменный мешок<sup>13</sup>. Где-то рычала заблудившаяся машина <...>. Но вот я вышел на широкую Садовую, и будто меня вынесло на сверкающее большое колесо»<sup>14</sup> (176–178).

Здесь герой встречается соседа по коммунальной квартире и пытается ускользнуть от него в переулочек, но сосед идет вместе с ним: «И самое странное и дикое, я покорно пошел в переулочек» (178), а потом все-таки нашел в себе силы избавиться от морока и пойти «в другую сторону» (179).

Так он вырвался из *арбатского пространства*, чтобы всю ночь блуждать (с перескоками, кружением и возвращениями) по ночному *московскому пространству*<sup>15</sup>. Это тот же лабиринтный, бес-

<sup>12</sup> Она к тому же была на Поварской, напротив Борисоглебского переулочка. Топографические неточности, произвольные — намеренные или случайные — изменения структуры Арбата у Ямпольского будут темой специальной работы.

<sup>13</sup> Этот путь отсылает к *московскому пространству* Кржижановского и к его первым московским кошмарам, в которых все плывет и кружится по какой-то кривой (см. об этом: *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В. Н.* Миф, ритуал, символ, образ. М., 1995. С. 486 и далее). О *московской путанице* см. еще: *Веселова И. С.* Логика московской путаницы (на материале московской «несказочной» прозы конца XVIII—начала XX в.) // *Москва и «московский текст»* русской культуры. М., 1998.

<sup>14</sup> Предполагается, что герой сделал круг по арбатским переулочкам от Арбатской до Смоленской — и вышел хоть и на светлый, но такой же замкнутый круг.

<sup>15</sup> От Камерного театра к Пушкинской площади; по улице Горького к Охотному ряду; от гостиницы «Москва» к скверу на Театральной площади; мимо Большого театра и ЦУМа на Кузнецкий мост; через площадь Дзержинского (Лубянку) к площади Ногина; отсюда по Солянке и по Покровке (пропущен Покровский бульвар); оказывается на Каланчевской площади и на Казанском вокзале; входит в метро и доезжает до незнакомой площади; садится на троллейбус, едет вдоль Москва-реки; выходит на конечной остановке на *чужой улице*; оказывается в кафе «Националь»; идет по улице Горького к Центральному телеграфу; идет по *замерзшим переулочкам* и выходит на площадь с прудом (Патриаршие пруды?).

смысленно-случайный путь: «А затем я оказался на этом чужом, пустом метельном поле...» (210). Путь захватывает гораздо ббльшую территорию, но так же не имеет выхода, это тот же круг, хотя и большего диаметра, он ассоциируется с кругами дантовского ада<sup>16</sup>, и выводит этот *путь* героя *на круги своя*: «И словно течением вынесло меня на знакомую Арбатскую площадь» (225–226).

*Рассветающая, пустынная, заснеженная, непроторенная, уходящая вдаль улица Арбат* в первые минуты создает у героя иллюзию освобождения от страха. Он идет к Смоленской, и опять, но в обратном порядке повторяются те же ориентиры — зоомагазин, витрина с часами, арбатская аптека. Герой входит в свой дом, в свою комнату, то есть в *свое, защищающее* пространство, и обнаруживает, что оно осталось таким же опасным и враждебным: «Незрячее, невидимое, удушливое облако стояло и не уходило из комнаты, и душило меня» (229)<sup>17</sup>. Шаги по чугунной лестнице и ожидание стука в дверь («и всю ночь напролет жду гостей дорогих») — таково окончание кругового лабиринтного пути в холодном, зимнем пространстве *режимной улицы*.

---

<sup>16</sup> Ср. сцену у Большого гастронома (так называемый Динамовский гастроном около Большого Дома на Лубянке): «Все было закрыто и затемнено <...> замерзший мужчина продавал с открытого лотка новое академическое издание Данте. Я остановился и полистал Книгу ада» (195).

<sup>17</sup> Да и как могла защищать *несуразная, дикая, похожая на каменный карман, крохотная, узкая, похожая на кишку* (и в этом повторяющая улицу — Арбат) *комнатка-камера*? По свидетельству мемуариста, это точное описание крохотной узкой комнатки перенаселенной коммунальной квартиры, где «Борис Ямпольский жил четырнадцать лет в обстановке, гнусней которой трудно придумать» (Константиновский И. Свидетельство Бориса Ямпольского // Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. С. 195).

# Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения)

**«М**ежду прочим (хотя это уже другая тема), я уверена, что сейчас вообще нет читателей стихов. Есть переписчики, есть запоминатели наизусть. Бумажки со стихами прячут за пазуху, стихи шепчут на ухо, беря честное слово тут же навсегда забыть и т. д.», — писала Ахматова в 1960 году<sup>1</sup>. Это издержки не только *фельетонной эпохи*, но особенностей довольно долгого периода русской жизни, прочно отучившего от *медленного чтения*. Теперь настает время обратиться непосредственно к книге и к ее автору, надеясь при этом, что для автора дорог не только читатель-исследователь, но и просто читатель, размышляющий над написанным, прилагающий сказанное к себе. Поэт ищет *друга в поколенье* — и надеется на *читателя в потомках*. Так выражается его стремление к осуществлению коммуникации, то есть цель, с которой он посылает свое творение в мир.

К «Разговорам чинарей», к произведениям философов из их сообщества (Друскин и

---

<sup>1</sup> Письмо к А. Г. Найману, датированное 22 января–29 февраля 1960 г. Цит. по: Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 239.

Липавский) сейчас только приступают, помещая их прежде всего в круг обэриутской поэтики — как ее теоретическое обоснование и толкование<sup>2</sup>.

Здесь явление *чинарства* рассматривается как продолжение классической традиции философских бесед в сократическом духе, бесед, которые преследовали не злобу дня<sup>3</sup> (конечно, они были с ней связаны хотя бы благодаря своей «антропоцентричной» направленности), а развитие свободной мысли, свободного духа. Целью этих бесед могло быть то, что содержится в сфере представлений, в истоке связанных с антропогонией: стремление человека освоиться в окружающем мире, усвоить его себе, попытаться понять его, пусть и сознавая ограниченность собственных возможностей. Не случайно в беседах или в философских размышлениях Друскина и Липавского столь явно просматривается вопросо-ответная структура, восходящая не только к сократической традиции, но и к древнейшим текстам о творении мира и человека<sup>4</sup>.

Беседующие называли свои собрания «Клубом малограмотных ученых» (название придумано Липавским). Именно это название служит оправданием автору статьи, рискнувшему не более чем в качестве *читателя в потомках* прикоснуться к беседе философствующих друзей.

«Исследование ужаса» Леонида Липавского было впервые опубликовано Ж.-Ф. Жаккаром в 1991 году<sup>5</sup>. В кратком предис-

<sup>2</sup> Об «экспромтном» обращении к забытому содружеству «Чинари» на первой московской конференции, посвященной Обэриу, см.: *Jaccard J.-Ph. Чинари // Russian Literature. 1992. Vol. 32. P. 77.* Чинарям посвящена 3-я глава книги Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (Венн, 1991; рус. пер.: СПб., 1995).

<sup>3</sup> См. свидетельство Л. С. Друскиной: «Кстати, насколько мне известно, представление некоторых хармсоведов о том, что „Елизавета Бам“ — реакция на начавшиеся уже в то время репрессии, является ложным. Ни Хармс, ни Введенский, ни их друзья, о которых сказано выше (Друскин, Липавский, Олейников), не допускали политику в искусство и в философию» (Вступл. к публ.: *Друскин Я.С. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 81.*)

<sup>4</sup> Ср.: *Мейлах М. «Что такое есть потец?» // Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 37.*

<sup>5</sup> *Jaccard J.-Ph. Страшная бесконечность Леонида Липавского // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 229–247.* Там же — краткие биографические сведения о Липавском (но более подробных как будто и не существует). Приведем то, что говорил о роли Липавского в литературно-философском содружестве чинарей Друскин: «Липавский был не только поэтом, но и теоретиком группы, руководителем и главой-арбитром их вкуса. С его мнением

словии к публикации Жаккар обращает внимание на то, что это произведение, сочетающее философское содержание с «художественной, в какой-то мере поэтизированной» формой, было написано в 1930-е годы, то есть в самый разгар террора. В этом можно видеть скрытое указание на неслучайность выбора темы, совпадающей с особенно актуальным в тот момент душевным и физическим состоянием каждого человека, сохранившего хоть какую-то степень рефлексии.

Не оспаривая этого самоочевидного факта, мы обращаемся к произведению Липавского с общечеловеческой позиции, поскольку человеку близка проблема страха и в непосредственном ощущении, и в экзистенциальном смысле. Наш анализ — *чтение*, приводящее к *прочтению*, в котором мы находим (или не находим) ответы на свои вопросы. Рассуждения Липавского строятся по архаической вопросо-ответной схеме, где выбор (и порядок) вопросов важнее ответов, поскольку вопрос самодостаточен и тем самым содержит ответ. Вопросов о страхе не надо выдумывать — они заданы этой схемой, и их переживает в онтогенезе каждый: что такое страх, каковы его характеристики и функции в мире человека, можно ли и стоит ли избавляться от страха.

«Любящий мудрость», то есть *философ*, не столько откликается на реальные обстоятельства своей жизни, сколько использует их как повод или стимул к своим рассуждениям: его интересует суть, а не практическое руководство. Что бы ни явилось сознательным или подсознательным стимулом к написанию «Исследования ужаса», произведение оказалось обращенным на *к о н ц е п т с т р а х а*, на *философский страх*, по выражению Жаккара. И если все-таки учитывать проблему практического применения, то это — определение жизненного ориентира, которым у Липавского является определение страха:

С нашей же точки зрения, страх есть имя собственное. Существует в мире всего один страх, один его принцип, который проявляется в раз-

---

считались также и те, кто встречался с ним позже, когда он в 1923 г. перестал писать стихи. У него была редкая способность, привлекавшая к нему многих: умение слушать. „Уметь слушать“ не равносильно умению молчать. „Уметь слушать“ — это значит: иметь широкий кругозор, сразу же понимать, что говорит собеседник, причем иногда лучше и глубже, чем он сам» (Друскин Я. Чинари // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 395). Здесь мы пользуемся текстом, напечатанным в 1993 г. в журнале «Логос»: Липавский Л. Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4. С. 76–88.



личных вариациях и формах. Все сказанное о чувстве страха относится и ко всем другим чувствам (7, 81)<sup>6</sup>.

Лексемы *ужас*, *ужасность*, *страх*, *боязнь* употребляются у Липавского как полные синонимы; это «равнодушие к термину», подкрепленное включением в то же семантическое гнездо понятий *отвращение*, *омерзение*, *брезгливость*, *ущемление*, *тоска* полностью укладывается в архетипическое описание мира, где каждый синоним несет в себе подтверждение идеи и одновременно ее расширение, захват новой территории. Комплекс синонимов в целом представляет собой толкование концепта, несущего архи- и архесмысл<sup>7</sup>.

Текст «Исследования» разбит на пронумерованные от 1 до 17, не равные по величине разделы, самый длинный из которых занимает полторы страницы. Два из них, кроме цифры, имеют и название: 4. «Вода, твердая как камень» и 5. «Кровь и сон». Разделы 1, 2, 6 относятся не к объявленной теме в узком смысле слова, а к ситуации, в которой она возникает и развивается: это мета-описание, и примечательно, что оно не образует рамочной конструкции, но что раздел 6 прерывает течение темы, являясь своего рода напоминанием о важности формы, в которую эта тема облечена. Форма – в о п р о с о - о т в е т н а я.

Это *застольная беседа о высоких вещах*, в которой участвуют друзья, сидящие за столиком в ресторане-поплавке (1, 77). Это *бескорыстная беседа*, которая *подобна реке*: «...она не торопится и течет в направлении к морю то медленно, то быстро, иногда прямо, иногда выгибаясь вправо или влево. Две богини стоят за плечами собеседников: богиня свободы и богиня серьезности. Они смотрят на людей благосклонно и с уважением, они с интересом прислушиваются к разговору» (6, 80). Жанр беседы предполагает чередование собеседников и/или тем. Это есть в первых двух разделах.

<sup>6</sup> Первая цифра означает раздел, вторая – страницу по указанной выше публикации.

<sup>7</sup> На лингвистическом уровне это можно уподобить внутренней форме слова и ее вариативным этимологическим толкованиям, которые, даже расходясь, имеют в виду некий единый «над-смысл». Ср. об исследовании Липавского «Теория слов»: «Объем значений увеличивается за счет процесса, называемого Липавским „вращением“ <...>: слово становится пучком нескольких значений. При вращении слова этот пучок разрывается, происходит расщепление общего значения на несколько частных, и новые слова отбирают от старого часть его площади» (Jaccard J.-Ph. Чинари. Р. 89).

*Раздел 1.* «Один <...> сказал» (следует монолог о случайно созданном из проткнутого иглой яблока мире). «Так началась застольная беседа о высоких вещах» (1, 77) – последняя фраза раздела.

*Раздел 2.* В первом абзаце: к случайно созданному миру-яблоку присоединяется возможность существования других миров, которые возникают, если смотреть в цветные стекла; во втором абзаце эта возможность подтверждается («Да, это возможно»). Третий абзац подытоживает: «Мне понятно все это, – сказал четвертый собеседник» (2, 77)<sup>8</sup>. Из чего можно заключить, что первые два абзаца произнесены соответственно вторым и третьим участниками беседы. Но после этого следует: «Тогда встает говоривший прежде». Кто? Третий по счету, кто-то из троих, или до включения четвертого говорил только один (первый)?

*Раздел 6* (см. выше) подтверждает ситуацию свободной беседы, но число собеседников становится неопределенным: «За одним из столиков встретились несколько человек и вели разговор на изложенные здесь темы» (6, 80)<sup>9</sup>.

Вопросо-ответная структура беседы проступает и в оппозиции *я–мы/ты–вы* и подчеркивается введением собственно диалогических пассажей. Неизвестно, что это – диалог это с самим собой или с собеседниками:

Интересно знать, счастлив он или нет. <...> Я знаю одно: он имеет свой вид, свои очертания <...> (1, 76).

– Взрыв разражается? – Да, кто-то зовет вас по имени (3, 77).

Но кто же в последний момент назвал вас по имени? Конечно, вы сами (4, 78).

А что бы, казалось, в этом страшного? <...> Хотя, пожалуй, в этом есть что-то неприятное (5, 79).

А что же нужно человеку? Ему нужно созерцание (6, 80).

Что такое темнота? Это среда вокруг нас, которую мы днем видим расчлененной по практическим признакам на различные предметы разных цветов, а ночью – сплошной и черной (16, 86–87).

<sup>8</sup> Любопытна эта притягательная связь трех и четырех – ср. в «Подростке» Достоевского: «... всего было чистых *три* комнаты. Во всех *четырёх* окнах были спущены шторы» (отмечено в исследованиях об архетипических структурах у Достоевского) и даже в старом фильме «Подкидыш» (объяснение нелепых правил детской игры): «*Три* игрока берут *четыре* фишки, причем пятый игрок...» и т. п.

<sup>9</sup> Если считать, что речь идет о чинарах, то, по словам Друскина, «это было литературно-философское содружество пяти человек» (Друскин Я. Чинари. С. 399).

Весь текст «прошит» вопросами. Каждый вопрос вводит тему, и дело читателя решить, содержатся ли в тексте ответы и нужны ли они при этих вопросах:

О чем они могут говорить, что они могут сообщить друг другу?.. (1, 76).

Меня интересует, кто придумал сказку об уснувшем царстве (5, 78).

При чем тут укол, какая связь у него с остановкой времени, со сном? (5, 79).

Ребенок плачет от испуга <...>. Почему? (8, 81).

Почему мы так плохо переносим одиночество? Отчего любые удовольствия и подвиги становятся пустыми и безвкусными, если их не с кем разделить, о них никто не узнает? <...> Так из чего же проистекает боязнь одиночества? (16, 86).

Предмет исследования, вынесенный в заглавие, то есть *ужас*, появляется неожиданно, как своего рода дигрессия, отвлечение беседы, посвященной *пространству*<sup>10</sup>. Введение темы *ужаса* знаково отмечено: это тост *говорившего прежде* и заключительная фраза раздела 2 — ключевые фразы, неожиданные<sup>11</sup> и пока непонятные:

Тогда встает говоривший прежде и поднимает рюмку:

— Я пью за тропическое чувство.

Какое тропическое чувство (2, 77).

Эта последняя фраза заканчивается точкой, но оказывается вопросом: «Что такое тропическое чувство?» Ответ на него дан только в конце раздела 4, где это чувство объяснено и названо — *тропическая тоска*, синоним *ужаса*:

О, особая тоска южных стран, где природа чрезмерно сильна и жизнь удивительно бесстыдна, так что человек теряется в ней и готов плакать от отчаяния. Не за нее ли платят двойной оклад отправляющимся служить в колонии, но и это не помогает, они так быстро теряют желание жить, погружаются и гибнут.

<sup>10</sup> Начальная фраза текста: «В ресторане невольно задумываешься о пространстве» (1, 76): о созданном по рассеянности мире без названия (проколотое иглой яблоко), о жизни в мире, составленном из цветных стекол, о беседе души треугольника с душой круга (почти по Метерлинку), о разлучении пространством и временем.

<sup>11</sup> Тогда по своей функции может быть сопоставлено с *вдруг* — указание на перебивку, поворот темы.

Тропическая тоска находит свое выражение в истерии, свойственной южным народам: в припадках пляски или судорожного бега, когда человек бежит не останавливаясь с ножом в руке, — он хочет как бы разрезать, вспороть непрерывность мира, — бежит, убивая все на пути, пока его не убьют самого или изо рта у него не хлынет кровавая пена (4, 78).

Контрастная параллель к этому — *снежная тоска* зимовщиков полярных станций, заставляющая уходить *в темноту, в снег, на гибель* (4, 78).

*Тоска*, тропическая или снежная, есть крайнее выражение *страха*, приводящего к *гибели* (последнее слово раздела 4)<sup>12</sup>: вывод, следующий из предыдущего. Разделы 3 и 4 посвящены классическому описанию классического страха — *панического ужаса*, того *особого страха* «послеполуденных часов, когда яркость, тишина и зной приближаются к пределу, когда Пан играет на дудке, когда день достигает своего полного накала»:

Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! <...> С ужасом и замиранием ждете вы освобождения взрыва. И взрыв разражается.

— Взрыв разражается?

— Да, кто-то зовет вас по имени (3, 77).

*Панический ужас* связан с неподвижностью<sup>13</sup>, остановкой, приводящей к космогонической палинодии — *обратной космогонии*. Липавский называет это *противоположным вращением*: «На ваших глазах мир превращался в то, из чего возник, в свою первоначальную бескачественную основу» (4, 78), лишенную индивидуальности. *Панический ужас* оказывается ужасом перед без-

<sup>12</sup> Так раскрывается (исконный?) смысл клише *смертельный страх, смертная тоска*: не только высшая степень чувства, но и тяга к смерти.

<sup>13</sup> Ср. в трактате Друскина о конце света: «Но все уже видят, что движение замедлилось, даже птицы летают медленнее, и некоторое благополучие в природе и благополучие у людей еще больше увеличит страх: сильнее почувствуется неизбежность. Помимо того, будет пугать предчувствие жаркого солнечного дня и синего неба» (Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо // Незамеченная земля. М.; СПб., 1991. С. 83).

индивидуальностью. В данном случае угроза потери индивидуальности заключена в *чрезмерно сильной природе*, в которой теряется человек. В эту точку текста и помещено приведенное выше описание/объяснение *тропического чувства*.

Является ли оно сублимацией страха или только его разновидностью? Во всяком случае, *тропическое чувство* достаточно веско для того, чтобы привести тему *пространства в движение*. А связь пространства с движением — это переход от хаоса к космосу, космо- и антропогония. Страх оказывается своего рода контролирующей реакцией, предупреждением об опасности возвращения к хаосу. Архетипический контекст — вот локус *страха* у Липавского, и все отмечаемые им разновидности этого чувства органично вписываются в архетипическую модель мира.

Липавский посвящает специальный раздел (7) ошибкам в рассуждениях о чувствах *ужаса, отвращения, любви, радости* и т. п., предостерегая от излишней прагматичности, преувеличенной связи с повседневной жизнью. В эти ошибки входит утилитарное толкование страха: Липавский опровергает известный взгляд на страх как на полезное приспособление, сигнал предосторожности среди бесчисленных опасностей жизни<sup>14</sup>. *Страх*, считает Липавский, первичен, вездесущ и самостоятелен, а *ужасность*, то есть свойство порождать страх, есть объективное свойство вещи. Сочетание этих двух феноменов и подводит к утверждению, что в мире существует всего один страх, «один его принцип, который проявляется в различных вариациях и формах» (7, 81).

Имманентность страха и *ужасности* занимает Липавского больше, чем случаи опосредованного страха *по связи*, в которые входит «все, что грозит нам ущемлением (боль, неприятности, уничтожение)» (8, 81) и которые он лишь бегло упоминает. Отодвигание в сторону интимно-личного представляется чрезвычайно важным как в связи с взглядом Липавского на мир, так и в свя-

<sup>14</sup> «Да и само явление страха вовсе не так уж полезно для сохранения жизни: страх расслабляет, парализует либо лишает обычной толковости, изматывает все силы в кратчайший срок. Интересно, какую пользу принесит кролику скovskyвающий его страх под взглядом змеи? <...> ...страх <...> только частично, в небольшой доле использован полезно, в целях предосторожности среди бесчисленных опасностей жизни» (7, 80–81). Это не противоречит сказанному выше о страхе—предупреждении угрозы хаоса, поскольку имеются в виду принципиально разные уровни: в первом случае — уровень повседневной жизни, во втором — трансцендентный.

зи с хронотопом «Исследования»<sup>15</sup>. Его интересует то, что *страшно само по себе*. Этим определяется не только и не столько мужество или хладнокровие, в обыденной жизни называемое философским спокойствием, но масштаб микрокосма (человека) и его мира по отношению к макрокосму (универсуму).

Итак, высшая степень *ужасности* — неподвижность мира, в котором исчезают пространство и время, который тем самым лишается свойств<sup>16</sup> и становится однородным (ср. выше о темноте, лишаящей различные предметы признаков и создающей *сплошную* среду). Это картина мира, в которой сливаются его начало и конец: от пространственного — *земля была безвидна* — до временного — *времени больше не будет*. Страх оказывается выросшим из воспоминаний о том, что было до творения (своего рода пренатальная память)<sup>17</sup>, из актуализации эсхатологических предчувствий. Страх перед гибелью мира становится более значимым, чем страх перед личной гибелью и несчастьями. *Ужасность* приписывается не обстоятельствам обыденной жизни, а тем объектам и феноменам, которые входят в космические структуры мира. Характерно, что *ужасность* у Липавского в подавляющем большинстве случаев связана с архетипическим: хтонические формы жизни, «еще» аморфные.

Путь страха ведет в н и з. Вытекающая из тела кровь «начинает свою исконную, уже чуждую нам, безличную жизнь, такую же, как деревья или трава — красное растение среди зеленых. Тем самым разоблачается, что наше тело более чем наполовину растение. <...> Мир снова превращается в то, что он есть, в расте-

<sup>15</sup> В параллель этому взгляду см. отрывок из воспоминаний Владимира Смоленского, относящихся к трагическим эпизодам Второй мировой войны. Во время немецкого наступления на Аррас Смоленский видит французского солдата, который сошел с ума от страха: «Но удивился я, что люди до безумия боятся смерти. Прожил я жизнь долгую, но прошла она, как мгновение, пролетела, как молния. В вечности все равно, или будем бессмертны, или исчезнем. А здесь на земле умрем завтра или через много лет, не все ли равно? Но в жизни умереть сейчас или завтра — страшно» (*Смоленский В.* Воспоминания // Новая юность. 1996. № 16. С. 74).

<sup>16</sup> Приблизительно в то же время Р. Музиль применил это определение (*ohne Eigenschaften*) к человеку, то есть к уровню микрокосма. Друскин подчеркивает интерес Липавского «к качествам» (*Друскин Я.* Чинари. С. 403).

<sup>17</sup> Не случайно выделен страх перед *колыхательным движением жизни*, «при котором нет разделения на активные и пассивные элементы», и связь этого страха со сферой эротического: «Как известно, эротические движения — колыхательные» (11, 83).

ние» (5, 79). Это перекликается с мандельштамовской *лестницей Ламарка*, уводящей в *зеленую могилу к красному дыханию*. Другая сторона этого же взгляда на человека — самостоятельное существование отдельных его частей: самостоятельность эта и отвратительна, и страшна<sup>18</sup>.

Амбивалентность, проявляющаяся в невозможности различения форм настоящей и *подражательной* жизни, вызывает страх перед странными видами движений, перед имитацией одушевленности: подрагивание аморфной массы желе на блюде; вязкая консистенция грязи, топи, жира, человеческих выделений; эмульсия, живая плазма; несложные бесскелетные организмы. К этому же относится и «страх перед мертвецом <...> перед тем, что он, может быть, все же еще жив. Что же здесь плохого, что он жив? Он жив не по-нашему, темной жизнью, бродящей еще в его теле, и еще другой жизнью — гниением. И страшно, что эти силы подымут его, он встанет и шагнет, как одержимый» (10, 83). Но так же, как и *аморфность*<sup>19</sup>, страшна пространственная *форма*, в которой осуществляется *жизненная симметрия*: пузырь — основная форма живой консистенции, наиболее эротичная и при этом безиндивидуальная, отростки, сегменты, кольца, ганглии. Во всех этих формах происходит некая *непристойная* самостоятельность стихийной жизни (9, 81–83).

Страшн ой оказывается не только *неподвижность*, но и ее оппозит: *движение*, свойственное и аморфности, и форме. При этом страшны ми оказываются два противопоставленных вида движения: *кольхательное* и *судорожное*. Любопытен список персонажей, которым свойственно это внушающее ужас движение. Перед нами водно-хтонический бестиарий мифологического словаря: морские бесскелетные животные, гады, змеи, черви, глисты, гусеницы<sup>20</sup>; осьминог, краб, рак, жаба, лягушка; многоножка, сколопендра, паук-сенокосец; мыши, крысы<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> О внутренностях и соках человеческого тела — 8, 82, об опытах по пересаживанию изолированных органов — 10, 83.

<sup>19</sup> «Кажется, что эти аморфные массы принадлежат низшей сфере существования, и эта клейкая магма жизни перед делением ужасает» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 162).

<sup>20</sup> См. о *переливчатом* движении гусеничн ой передачи трактора или танка, равномерном и неумолимом: «В этом, между прочим, кроется одна из причин, почему танк внушал безотчетный ужас людям на войне» (11, 84).

<sup>21</sup> Для мышей и крыс особо отмечается судорожный характер бега (12, 84). (Ср. ранее о судорожном беге и судорожных плясках человека, вызываемых *тропической* или *снежной тоской*, — 4, 78.)

Дальнейший спуск по лестнице, ведущей к началам, и вот, наконец, картина («начальной») жизни:

Полужидкая неорганическая масса, в которой происходит брожение, намечаются и исчезают натяжения и узлы сил. Она вздымается пузырями, которые, приспособляясь, меняют свою форму, вытягиваются, расщепляются на множество шевелящихся беспорядочно нитей, на целые цепочки пузырей. Все они растут, перетягиваются, отрываются, и эти оторванные части продолжают как ни в чем не бывало свои движения и вновь вытягиваются и растут (14, 85).

На уровне макрокосма эта картина жизни может быть сопоставлена с устойчивым мотивом космогонических легенд: творение/изготовление земли из первичной грязи/глины<sup>22</sup>, которую творец или демиург месит, лепит, формует, чтобы потом, окончив свою работу, увидеть, что *это хорошо*. Первичная масса дана в «Исследовании» как бы под микроскопом, и в ней обнаруживается одушевленность, некая автономная жизнь<sup>23</sup>.

Однако эта картина мира кажется Липавскому отнюдь не прекрасной: она омерзительна и потому страшна или страшна, потому что омерзительна: «В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое» (15, 85). Эстетическое или нет, но определяется оно постоянным ощущением, что в глубине действует *безличная, стихийная* жизнь, готовая прорваться наружу.

И в этом, как кажется, заключено главное. О каких бы еще страхах (*ужасностях*) ни шла речь (темнота, теснота, пустота; одиночество; туман как средоточие неизвестных опасностей, ощущение зыбкости и т. п.), в основе остается то, что *страх/ужас* у Липавского связан с *отвращением* (и одновременно *притягиванием*). Это почти физиологический страх возвращения к аморфному началу, к *внутренностям*, а не к *внутреннему* (в этот же круг включена и сфера эротического). Это уровень микрокосма, то есть человека, в котором соединены и перемешаны в амбивалентном единстве элементы хаоса и космоса. В амбивалентности и зало-

<sup>22</sup> К этому см. особенно: из грязи под ногтями ныряльщика за землей, из плевка и т. п. Обзор соответствующих сюжетов см.: *Eliade M. Mythologies asiatiques et folklore sud-est européen // Revue de l'histoire de religions. 1961. Vol. 160 (Oct.—Déc.)*.

<sup>23</sup> Ср. русские загадки и речения о тесте: оно *вздыхает*, оно *растет*, оно *выходит* наружу — словом, ведет себя как самостоятельное живое существо.



жены *страх/отвращение* и одновременно *страх/притяжение* к самому себе и к *другому*, что, конечно, с особой отчетливостью выражается в отношении к эротическому<sup>24</sup>. Фрагмент из «Разговоров», записанных Липавским<sup>25</sup>, выглядит как раздел «Исследования ужаса»:

Д. Д.: В мясе голубей есть что-то неприятно-сладковатое; такого вкуса, наверное, и человеческое мясо.

Д. Х.: Я как раз люблю все такого вкуса. Телячьи ножки, которым серозная жидкость придает мягкость и сладковатость; устрицы, они нравятся мне своей слизистостью. Я знаю: для большинства людей отвратительно все раздутое, мягкое, зыбкое. Между тем в этом сущность физиологии. И мне это не неприятно. Я могу спокойно приложить к губам паука или медузу.

Л. Л.: Вещи этой консистенции замечательны тем, что одновременно и возбуждают отвращение и сулят наслаждение. Эта двойственность есть и в том, что возбуждает половое чувство. Как будто всякое сильное наслаждение — в разрушении структуры<sup>26</sup>.

«Незаинтересованность» Липавского в страхах *по связи, опосредованных*, становится понятной: они действительно представляются незначительными по сравнению с мировой тоской, принадлежащей первичному хаосу, и ощущением того, что хаос отделен от космоса тонкой перегородкой.

Конечно, это особый взгляд на мир. В связи с окликающим в тишине голосом Липавский вспоминает Гоголя (известный эпизод в «Старосветских помещиках»). Представляется, что связь с Гоголем может быть более глубокой: особое зрение, проникаю-

---

<sup>24</sup> Здесь мы не останавливаемся на связи страха с эротическим началом.

<sup>25</sup> Липавский Л. Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 61–62. Сходство отмечено публикатором А. Герасимовой. Д. Д. — Дмитрий Дмитриевич Михайлов, друг Липавского, Д. Х. — Даниил Хармс, Л. Л. — Леонид Липавский.

<sup>26</sup> В унисон этому звучит следующий пассаж из книги об отношении человека к еде: «Ainsi nos chocolats et meringues de cinq heures sont-ils voués à s'acheminer de la „machine-bouche“ à la „machine-anus“, en dépit du mangeur conscient <...> retrouvant, du coup, devant ce raccourci surprenant: manger, c'est faire se connecter, au-delà de connections intermédiaires, la bouche et l'anus» («Итак, наши пятачковые меренги и шоколад обречены на доставку из „машины-рта“ в „машину-анус“, вопреки сознанию едока, внезапно оказывающегося перед этим удивительным спрямлением: есть — это соединять, без промежуточных соединений, рот и анус») (*Châtelet N. Le corps à corps culinaire. Paris, 1977. P. 34*).

щее поверхностный уровень, за которым всегда видится нечто страшное в своей притягивающей отвратительности<sup>27</sup>. Этот пессимистический взгляд на реальный мир<sup>28</sup>, в котором столь актуален слой *отвратительно-страшного*, определяет и объясняет многое в художественном и *реальном* (в их терминологии) мире обэриутов.

Механизм возникновения страха, сфера *страшного*, его структура и иерархия объяснены в «Исследовании» весьма ясно и последовательно. Умышленное усложнение текста создается его мозаичной композицией. Тема возникает случайно (или к случаю?) и не с начала и перебивается метаописанием. Определение *страха* разделено на несколько как будто не связанных друг с другом фрагментов. После того как дана *картина жизни*, являющаяся итогом, возникают дополнительные сюжеты *страшного* и среди них наиболее подробно описанный в заключительном разделе — головокружение. Однако эта композиция вполне соответствует заданной автором форме беседы, подобной реке, текущей то медленно, то быстро, с отклонениями вправо и влево. Конечно, это соответствует и сократической традиции и, о чем здесь уже говорилось, архаической вопросо-ответной структуре, где сам порядок вопросов и ответов оказывается подчиненным отнюдь не логике секуляризованного смысла.

Определение: головокружения («потеря предметами стабильности, ощущение их зыбкости, растекания и есть головокружение» — 17, 88) — заключительная фраза «Исследования». Предшествующая ей фраза возвращает к «обратному пути» мира из космоса в хаос и в точности, даже на словесном уровне, соответствует (инвертированной) космогонической легенде о нырлящике за землей: «Мир был зажат в кулак, но пальцы обессилели, и

<sup>27</sup> Ср. еще гоголевский мотив: «Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом <...> и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, чуждое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. <...> Он не тот, а оборотень» (15, 85).

<sup>28</sup> О «двойном», гоголевском зрении говорил К. Померанцев в связи с Юрием Одарченко. Ср. в его передаче рассказ Одарченко о хтонических силах, угрожающих хаосом: «...он вдруг начал рассказывать мне о том, что творится под землей, в разных ее пластах, какие там буйствуют, мечутся и борются темные духовные силы, одни „липкие“, другие „скользкие“, но все страшные, готовящие нам землетрясения, вулканические извержения, бунты и войны» (*Померанцев К. Сквозь смерть: Воспоминания*. London, 1986. P. 50–51). См. об этом в наст. кн. (С. 229–230).

мир, прежде сжатый в твердый комок, пополз, потек, стал растекаться и терять определенность» (17, 88).

Но есть еще один слой, который обнаруживается на лингвистическом уровне, и он вскрывает новую сторону страха в понимании и ощущении Липавского.

До сих пор шла речь об изображении *страха* и *страшного*, данных в восприятии пяти человеческих чувств, и о его архетипичности, данной в ярком описании хаоса, хтоничности, то есть, в конце концов, — об «инвентаре» страха.

Терминология страха у Липавского позволяет выделить еще один важный критерий *страшного* в более общем и абстрактном плане, в противопоставлении *нестрашному*. Бросается в глаза, насколько текст «Исследования» чрезвычайно насыщен конструкциями с выражением отрицания (*не-* и *без-*конструкциями), которые дополняются звукописью на *н-*, (*е*)*не*/(*и*)*ни*:

*невольню задумываешься; мир, которому нет названия; невольная удача; один из неосуществившихся миров <...> не могу уловить его цели и смысла. Он лежит ниже исходной границы человеческого языка; счастлив он или нет; или все это неважно, и за внешним видом, улавливаемым глазом, не кроется ничего; он ничего не значит; нет, я этому не верю; внешнее выражение особого, независимого от нас чувства; тоска <...> не дает мне покою; неиссякающая боль, ничем не возмещимая потеря; неистощимая жажда увидеться не покидает меня; пока <...> радость не перейдет в изнеможение; ведь никто никогда не жил ни для себя, ни для других; есть нечто торжественное; задумывается неизвестно о чем; простите за невольную заминку; однако это никогда не случается; никому ни от кого ничего не нужно; она не торопится и т. д.*

Это нагнетение отрицаний — из метаописательных разделов 1, 2, 6, которые подготавливают тему; они же создают и фон для следующей степени отрицания:

*не думая ни о чем; безлюдно; предчувствие непоправимого несчастья; запустелая неподвижность, мертвое цветение; птица летит в небе <...> полет ее неподвижен; совершенно неподвижны; как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти; нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков; только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата; неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас; панический ужас; неприязнь к открытым сплошным пространствам;*

*нет разделения, нет изменения, нет ряда; мир без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности; все одинаково, неизмеримо <...> нет отличий, ничего не существует; бескачественная основа; безиндивидуальность; неприязнь к открытым сплошным пространствам; величественное <...> неуютно; жизнь удивительно бесстыдна; не за нее ли платят двойной оклад <...> но и это не помогает; бежит не останавливаясь, с ножом в руке; вспороть непрерывность мира; пока его не убьют, не хлынет кровавая пена; снежная тоска; болезнь менерик; не выдержав вечной ночи, уходит от стоянки напрямик в темноту, в снег, на гибель и т. д.*

Это — описание ужаса в разделах 3 и 4.

В конце концов оказывается, что все основные характеристики страха — отрицательные (и отрицательность поддержана на уровне звукописи):

*нет измерения, нет разделения, нет ряда; мир без промежутков, не заполненное ничем время; без пор; в нем нет разнокачественности; невозможно существовать индивидуальности; неизмеримо; нет отличий, ничего не существует; некачественная основа (мира); безиндивидуальность; (кровь) расплзается неопределенным <...> пятном (становится лужей); что-то неприятное; неизвестно, живой или неживой; безличная жизнь не имеет времени; в ней нет несовпадений; бесконечный миг; несконцентрированная жизнь; безвременный сон<sup>29</sup>; неподвижный рост; аморфная масса; неравномерность; незаконная или противоестественная одушевленность; почти неорганическая жизнь; (колебание) между определенностью или неопределенностью; нельзя сказать, одно это существо или несколько; бесскелетные; неконцентрированная жизнь; живая ткань остается непрактичной, неспециализированной; безиндивидуальность жизни; (мертвец) жив не по-нашему; нерасчлененность; непрерывное движение; неспециализированный; (жизнь) неорганическая масса; шевелящиеся беспорядочно нити; безличная стихийная жизнь; (оборотень) устроен не по-нашему; неприспособлен; неприятны мысли; нерасчлененность; неизвестные угрозы; неподвижная покорность; безиндивидуальные чувства; не наша, безличная жизнь; ложное «неподвижное движение»; мир <...> стал <...> терять определенность и др.*

Эти фундаментальные характеристики страшного и реакции на страшное можно свести к следующему: *страшное принадлежит*

<sup>29</sup> То же значение, что и в «Несрочной весне» у Баратынского.

иному миру, не нашему, в котором все неестественно. При этом страшное образуется не приобретением признаков, а их потерей<sup>30</sup>: теряется форма, порядок, специализированность, прерывность, отличия, качества, подвижность, определенность, расчлененность, концентрированность и т. д. Сочетание потери с неестественностью рождает амбивалентность и невозможность четкой классификации.

Однако самой главной, самой страшной потерей является потеря лица и индивидуальности:

...где-то, в самой глубине, ужасность все же связана с тенденциями зловещими и губительными для индивидуальной жизни (7, 81).

В конце концов, индивидуальность — это самое крупное событие, наверное, других событий и не бывает, не может быть. <...> Безиндивидуальные чувства нам так чужды, что ими жить мы не можем. Следовательно, событие для нас то, чему можно сочувствовать: соседняя жизнь (отрезание от нее — одиночное заключение, тюрьма, карцер. — Т. Ц.) (16, 86).

Обретение себя (индивидуация, самоидентификация) далось человеку большими усилиями и трудом. Отпечаток этого процесса в языке отражен в появлении категории местоимений и противопоставления я и ты (ср. позднее усвоение этого ребенком), о чем в свое время писал Э. Бенвенист. Осознание своей единственности при единстве человека со всем человечеством — едва ли не самое большое достижение эпохи микрокосма<sup>31</sup>.

Основная часть короткой жизни философа Леонида Липавского пришлось на то время, когда личность уничтожалась столь беспощадно, что отчаяние заставляло поэта стремиться к *последней ступени*, к тем, кто не нужен даже природе и о ком она забыла.

<sup>30</sup> Ср. использование этого приема в фольклоре: Толстая С. М. Магические функции отрицания в сакральных текстах // Славяноведение. 1996. № 1. Речь идет о текстах с повышенной иллокутивной силой (заговоры, заклинания, проклятия и т. п.). В связи с «Исследованием» особенно существенны «отрицание места» — «отрицание времени» (40) и «обозначение „того света“ <...> отрицание как знак обратности» (41). Отрицание моделирует состояние мира до космогонии.

<sup>31</sup> Ср.: «исходное положение философии Липавского: ... „существовать значит отличаться“ (Липавский. „Определенное“)» (Jaccard J.-Ph. Чинари. S. 89).

В своем трактате Липавский перечислил едва ли не все виды *страха*: *притягивающий* страх, связанный с отвращением и с эротикой; страх как эстетическая категория; страх перед открытым и закрытым пространством; страх перед формой и аморфностью; страх перед неподвижностью и перед особыми видами движения (*судорожным, переливающимся, колыхательным*); страх, внушаемый неопределенностью, прикосновением к *иному* миру; эсхатологический страх хаоса и т. д. За скобки он вывел *опосредованный страх ущемления*<sup>32</sup>.

Все это отступает перед *страхом* уничтожения человека как личности. Липавский понял эту опасность очень рано.

---

<sup>32</sup> Друскин говорил, что у чинарей «была такая близость, что, бывало, один из нас начнет: „Как ты сказал...“, а другой перебьет его: „Это сказал не я, а ты“» (Друскин Я. Чинари. С. 401). Перечисление *ужасов* у Друскина: «Ужас от отсутствия и от перевыполнения, например система лунного света, системы пузырей и жаркий летний полдень», полностью совпадает с Липавским (Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. С. 57).

---

## Раздел второй





# К семантике и поэтике вещи

## Несколько примеров из русской прозы XX века

**В**ещь как одно из материальных, «буквальных» воплощений культуры, как результат рукотворной деятельности человека является его постоянным спутником (*имуществом*), основным строительным элементом его мира, микрокосмоса. Возможно, связь *вещи* с человеком, происхождение «от человека» обусловили и хронологию ее относительно позднего появления в текстах и особый характер этих текстов. Космологические, то есть древнейшие, тексты или не касаются *вещи* как таковой или включают ее мимоходом как нечто функционально-служебное, как реквизит мизансцены (ср. хотя бы описание одежды Иштар, которую она снимает с себя, спускаясь к Эрешкигаль). В определенной степени так же можно трактовать сюжеты, в которых творение мира уподоблено изготовлению *вещи* с помощью других вещей-инструментов: здесь функция обучения, называния как бы перевешивает индивидуальность *вещи*. Космологические тексты в итоге вплотную подводят к идее *вещи* как конкретного воплощения орудийных функций, сформировавшихся еще в лоне космогонии.

В «историческом» периоде, наследующем космогонии, *вещь* берет реванш. Будучи основным элементом «низкого» творения, она становится существенным, а в какой-то мере и основным индексом истории и культуры, по которому определяется «образ» соответствующего хронологического среза; смена эпох означает уход в прошлое целой группы разных и не связанных друг с другом *вещей*<sup>1</sup>. О них вспоминает Арсений Тарковский в стихотворении «Вещи» (курсив в цитатах здесь и далее мой. — Т. Ц.):

Все меньше тех *вещей*, среди которых  
Я в детстве жил, на свете остается.  
Где лампы-«молнии»? Где черный порох?  
Где черная вода со дна колодца?

Где «Остров мертвых» в декадентской раме?  
Где плюшевые красные диваны?  
Где фотографии мужчин с усами?  
Где тростниковые аэропланы?

<...>

Где твердый знак и буква «ять» с «фитою»?  
Одно ушло, другое изменилось,  
И что не отделялось запятой,  
То запятой и смертью отделилось...

Первыми «текстами *вещей*» являются списки, перечислявшие разного рода *имуущество* (описи пожертвований в храмы, наследства, приданого и т. п.), хозяйственные записи (приходо-расходные книги и т. п.), судебные реестры и т. д. Обусловленные на первый взгляд чисто практическими требованиями, они обнаруживают эстетическую самоценность, развивая подхваченный у космологических текстов (словесных и несловесных) жанр перечисления, каталога, литании. Этот жанр, проходя с разной интенсивностью через всю историю литературы и культуры, с особой яркостью вспыхивает в рубежные периоды, в частности касающиеся смены культур (ср. хотя бы его популярность в искусстве барокко и авангарда).

<sup>1</sup> Такому каталогу вышедших из употребления вещей, сохранных литературой, посвящена книга: Orlando F. Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Torino, 1993.

Конечно, жанр каталога связан далеко не только с *вещью*, но *вещь* тем не менее занимает в нем особое место, что кажется вполне естественным. *Вещный мир*, создаваемый, охраняемый, поддерживаемый человеком, приобретает самостоятельность, независимость и даже власть над ним. Превращаясь из объекта в субъект, он, в свою очередь, поддерживает и охраняет человека, обеспечивает его существование иногда на поколения вперед, то есть *переживает* человека. Получая власть над человеком, он формирует и его образ («имидж») — *богач, бедняк* и т. п. или вообще *собирает* (в ампула как бескорыстного *ценителя вещи*, так и *скупца*). Уже на ранних этапах осознанного отношения к *вещи* выступает ее двойственность и связь с нематериальными категориями бытия. Управляемый *вещный мир* поддерживает структурную организацию пространства, то есть служит космосу. Вышедший из повиновения, абсолютизированный, он превращается в угрозу, приводя к хаосу расплодившихся, бездуховных, враждебных космосу *вещей*.

Двойственность *вещи* заставляет человека балансировать между двумя полюсами: не фетишизируя *вещи*, не приращаясь к ним, в то же время видеть в *вещах* здравый смысл, конкретную пользу и уже из-за одного этого сохранять к ним уважение. Таковы правила, сформулированные, в частности, христианской традицией:

Золото ваше и серебро изоржавело, и ржавчина их будет свидетельством против вас и съест плоть вашу, как огонь: вы собрали себе сокровище на последние дни (Иак. 5: 3).

Совесть хранить должно и в отношении к Богу, и в отношении к ближнему, и в отношении к вещам. <...> Хранение совести в отношении к вещам состоит в том, чтобы не обращаться худо с какою-либо вещью, не давать ей портиться и не бросать ее без нужды (Наставление св. Аввы Дорофея, 21).

Из этих правил можно извлечь многое, например истоки привязанности (и в смысле зависимости, и в смысле «дружеских чувств») к *вещам* и одушевление *вещи*; из привязанности возникает и любование *вещью*, признание за ней не только практической, но и бескорыстно-эстетической ценности.

Жизнь человека и жизнь *вещи* в редких случаях синхронны; они совпадают лишь в части отпущенного каждому срока, и обычно либо человек, либо *вещь* переживают друг друга. При этом «уход

*вещей*» воспринимается как расставание с прошлым, а «переживание» ими владельца — как нелепость и несправедливость (но и как памятный знак, несущий на себе отпечаток личности владельца). Отсюда двойственное отношение к *вещному миру* — от ностальгии по утраченному времени до раздражения и враждебности. Так образуется сложный, освобожденный от прагматизма комплекс интимной связи человека с *вещным миром*. Это превосходно отражено в воспоминаниях художника В. В. Домогацкого (1909—1986) с характерным названием «Кладовка»<sup>2</sup>. Приведем отрывки из главы, специально посвященной *вещам*:

Мы все живем окруженные теми или иными *вещами*, это как бы наша скорлупа, наша раковина. <...> Мне известно происхождение большинства из окружающих меня *вещей*, мне известны мои предшественники, которые употребляли их, которые любовались ими или служили их моделями и были даже иногда их создателями. У меня есть ощущение кровной связи с окружающими меня *предметами*. <...> Способность проникать в душу предметного мира, мира материальной культуры, — качество, требующее специфического зрения. <...> Для того чтобы соприкоснуться с душой *предмета*, впитать в себя его художественность <...> нужно обладать тем, что можно условно назвать духовным видением. <...> Предметный мир есть неотъемлемая часть быта. Быт же сам по себе не существует, он внешнее проявление культуры, одна из ее форм. <...> Стиль быта русского интеллигента — это принципиальная бесформенность, бестолковое заполнение пространства более или менее безобразными и случайными *предметами*. Презрительное отношение интеллигента ко всем формам быта и к материальной культуре — это уже приближение к слепоте. <...> Научные, философские или политические идеи совсем другой породы, чем то, что можно назвать «идеями» предметного мира. Отсюда слепота к этому миру. *Предмет* стал как бы низменной категорией, чем-то вроде «суета сует». <...> Большую часть моей жизни мне пришлось ощущать быт отнюдь не как форму культуры, а всего лишь как синоним существования. В условиях коммунальных переуплотненных квартир быту как форме культуры просто не было места. Это в корне меняло положение предметного мира. <...> Мой отец (скульптор В. Н. Домогацкий (1876—1939). — Т. Ц.) любил самые различные *предметы*, все, начиная с рабочих инструментов. Словом, все, что

<sup>2</sup> Домогацкий В. В. Кладовка: Попытка консервации / Публ. С. Домогацкой // Новый мир. 1992. № 3. С. 31—101. Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте, с указанием страниц.

таило в себе мудрую целесообразность, красоту в любом понимании этого слова. <...> Он не только любил мир *вещей*, но и умел с ним жить, *вещи* сами собой как бы врисовывались в его жизнь... <...> ...между моим отцом и той частью предметного мира, которую он любил, была как бы полная гармония, то есть то, что и должно быть. <...> Я не менее, чем папа, люблю этот *вещный, предметный мир*, для меня он не менее, чем для него, живой и одушевленный. Однако <...> я не могу слепым и глухим объяснить мудрую красоту предметного мира, я не умею рассказать об исходящем от них (вещей. — Т. Ц.) тепле. <...> *Предметный мир*, отмеченный печатью любви и красоты, звучит для нас уже трагически (52–55).

Ср. в другом месте (о матери):

Красоту *предметного мира* она понимала... <...> *Вещи* явно любили ее, но любовь эта была неразделенной <...> любимых *вещей* для нее не существовало, она расставалась с любым *предметом* без всякой жалости. В этом сказывалось не ее равнодушие к *вещам*, а открытая нелюбовь к ним. Впрочем, она этого и не скрывала, говоря: «Терпеть их не могу, отвратительно то, что они переживают людей» (45).

До сих пор шла речь о *вещи* в ее буквальном смысле и реальном воплощении. Однако *вещь* и ее *имя* в своих истоках самостоятельны, даже разделены во времени возникновения (ср. то же в связи с «живым миром»: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их... И нарек человек имена всем...» Быт. 2: 19–20). Поэтому «имя *вещи*», «имя *вещь*», предполагающее ее «лингвистический портрет», не только имеет право на самостоятельный анализ, но помогает обнаружить новые смыслы собственно денотата, то есть *вещи* как таковой.

Пожалуй, наиболее яркая и к тому же едва ли не универсальная краска этого портрета — энантиосемия. Словарное значение *вещи* следующее: неодушевленный предмет, принадлежащий к движимому имуществу, предмет физического мира, предмет чувственного восприятия, то есть нечто конкретное по преимуществу, осязаемое или, во всяком случае, воспринимаемое с помощью пяти основных чувств; к этому же — максимально оторванное от осязаемости «философское» значение, положенное в основу описания и анализа картины мира. Но есть еще одно значение, как бы противоречащее всему перечисленному: слово *вещь* выступает в роли неопределенного местоимения *нечто*. Иными словами, *вещь* те-

ряет свою вещественность, становится беспредметной и неосязаемой, утрачивает как раз те признаки, которые и делают ее *вещью*. А от *нечто* один шаг к *ничто*, и это нашло четкое выражение в семиотическом пути слова «вещь» в английском: *thing* → *some-thing* → *no-thing*, то есть *вещь* → *какая-то вещь* → *никакая вещь/не вещь*<sup>3</sup>.

Сочетание в *вещи* предельной конкретности и осязаемости с неопределенностью, неосязаемостью, с тем, что *вещь* как бы уходит сквозь пальцы, метаморфоза *вещи* — через *нечто* в *ничто* — представляет бесценный материал для превращения в искусство, в литературу, в конце концов — в текст. Речь идет не только об эстетических эффектах, но и о семантическом, а в каком-то отношении и философском осмыслении «парадокса энантиосемии», который заключен в концепте *вещи*: *предметное нечто* или *неопределенный предмет* — *ничто*.

На, так сказать, техническом уровне этот переход легче всего или, может быть, эффектнее всего решается именно способом каталогизирования, когда бесконечный ряд *вещей* теряет свою осмысленность и, следовательно, реальность. Так обесмысливается бесконечно повторяемое слово, превращаясь в *нечто* — неосязаемое, непонятное и ненужное, ср.: «В конце концов, при частом повторении слова (любимая детская игра, которая после забывается) оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл указанного предмета тоже забывается и остается лишь *звучанием слова*»<sup>4</sup>. В этом переходе от конкретного (определенного) к неконкретному (неопределенному), в перепаде тем более резком и неожиданным, что он подготавливается постепенно и незаметно («парадокс кучи зерна», собирание которого является своего рода каталогизацией), явственно ощущается идея границы. Возможно, с этим косвенно связано и то, что жанр каталога, как уже говорилось, актуализируется в пограничные моменты исторического и/или куль-

<sup>3</sup> По той же модели в английском строится и «одушевленный вариант» местоимений: *some-body* «некто» («некое тело-существо») → *no-body* «никто» («никакое тело-существо», «не-существо»). Эта конструкция обыгрывается в «Алисе в Зазеркалье», в диалоге Алисы с королем: «„I see nobody on the road“, said Alice. — „I only wish I had such eyes“ — the King remarked <...> „To be able to see Nobody! And at that distance too!“» Король поражен зрением Алисы, которая видит на далеком расстоянии «никакое существо», то есть «существо с неким признаком»; это не нарушает, а восстанавливает логику, причем не только буквалистскую: знание о *никаком существе* столь же ценно, как и знание о *некоем существе* или знание об *этом, данном существе*.

<sup>4</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967. С. 43–44.

турного развития. Такого рода пограничные моменты, в которые известное и стертное приобретает особую остроту и новизну, могут быть разными. Знаменуя собой, прежде всего, начало нового этапа, они далеко не обязательно трагичны. Однако те примеры из русской литературы, которые приводятся здесь, относятся именно к трагичным, к разрушительным, к воспринятым, по крайней мере в масштабе человека, как катастрофа, как *провал сильнее наших сил*.

Действительно, в *минуты роковые* с особенной очевидностью обнаруживается двойственная природа *вещей* и остро ощущается как родство с *вещами*, так и их выморочность и ненужность. Вещный код становится одним из способов описания послереволюционной судьбы России: гибель мира, его беспощадное разрушение и уничтожение начинается с гибели *вещей*, то есть с уничтожения *дома* как центра и средоточия человеческого микрокосмоса. Попытки сохранения или воссоздания *своего* мира в *чужом* локусе (будь то *внутри* или *вне* России) приводят к созданию чего-то вроде картонной декорации, непрочных квазивещей, рассыпающихся под давлением реальности. Интимность мира человека, *родимого дома* проявляется в *вещах* и охраняется ими. Это-то и делает необходимым совестливое, уважительное отношение к *вещам*; отказываясь от него, человек присоединяется к разрушителям космоса.

В мандельштамовском «Ламарке» человек расстается с *человеческим*, и прежде всего — со зрением и слухом: «Зренья нет — ты зришь в последний раз <...> / Наступает глухота паучья...» И *слепота* и *глухота* означают, среди прочего, разрыв с предметным миром, с миром милых *вещей*. Это откликается в уже цитированных воспоминаниях Домогацкого:

Презрительное отношение интеллигента ко всем формам быта и к материальной культуре — это уже приближение к слепоте. <...> Подумать только, что этот «идейный» девятнадцатый век породил слепоту. Что этот же «идейный», ужасно болтливый век породил глухоту. Что этот же век, век-«мыслитель», породил утлое, убогое, калечное мышление. В результате его вдохновенной деятельности мы живем в слепом, глухом и духовно одичалом мире. Что делать, как существовать бедной и хрупкой *вещи* предметного мира? Она создана для людей, а они слепы, рассказать им о ней, но они глухи (53–54).

Отношение к *вещам* как к «братьям нашим меньшим» в русской традиции известно слишком хорошо. *Здесь и теперь* мы обращаемся к Ремизову, для которого и тема особой привязанности

к *вещам*, и тема разрушения вещного мира как знак прихода царства Хама приобретают особую напряженность в пред- и после-революционные годы и далее — до последних его книг. В системе художественного мира Ремизова исключительное место занимает описание и осмысление сна (о чем написано очень много) и описание и осмысление вещи (о чем практически ничего не написано); нельзя не отметить, что и то и другое связано с каталогизированием. Одним из свойств творческой природы Ремизова и его дара была предельная внимательность к «подробности» жизни: все-сильный бог деталей побуждал его не только бережно и с уважением относиться к вещам, среди которых особое место занимали те, которые были сделаны им самим, но и одушевлять их, вступать с ними в особые доверительные отношения (или, что в меньшей степени было свойственно его характеру, в игру): «Да, вещи живут: одни я боялся тронуть, а других чуть касался — по ним восстанавливаю жизнь»<sup>5</sup>; «Я много бы мог рассказать о игре вещей — чего они только со мной не выделявали!...»<sup>6</sup>

Привязанность к *вещам*<sup>7</sup> находила у Ремизова выражение в собирании-подбирании случайных предметов, его волей получавших символическое и колдовское значение, вспомним хотя бы знаменитые «игрушки в кукушкиной» (комнате, где висели часы с кукушкой), о которых во «Взвихренной Руси» он говорит так: «Но ведь игрушек-то нет никаких, понимаете!?! а есть пыльные сучки, веточки, палочки, лоскутки и мои рассказы о них: когда я говорю, они принимают такой вид, какой мне хочется, — и все видят! — и коловертыша, и кикимору, и кошу, и ауку, и скриплика, и... — ну, всю эту серебряную живую стену. А сними я их со стены, и без меня никто не разберет, где и кто <...> они только со мной живут, ишь, глядят!»<sup>8</sup> Описание возникновения, одушевления *вещи*, и необходимо возникающей привязанности, и особенно жалости к ней, когда (вспоминая Анненского) *обида куклы оби-*

<sup>5</sup> Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 376.

<sup>6</sup> Ремизов А. Мышкина дудочка. Paris, 1953. P. 200.

<sup>7</sup> «Меня всегда занимало отношение Алексея Михайловича к вещам — будто к живым существам. Особенно к игрушкам...» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 119). «Ремизов понимал жизнь очень распространенно. Для него жили своей жизнью лампа, которая стояла на столе, ветка, зайчик-игрушка и его „шкурки“ — одежда. Дух жизни этих мертвых для нас *вещей* активно обнаруживается во всех его произведениях» (Карпова М. Осуд и сон писателя // Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972. С. 194).

<sup>8</sup> Ремизов А. Взвихренная Русь. London, 1990. P. 356.



ды своей жалычей, мы находим в «Учителе музыки», книге, которую Ремизов называл «моя бытовая автобиография»: «Была тоже страсть у Корнетова и навык к пустякам и мелочи: собирал он от свертков палочки <...> палочки себе спрячет в коробку. Когда же коробка наполнялась доверху, нанизывает он эти палочки все вместе на одну веревку, и выходила погремушка. И в сущности из *ничего*, из *вещей* совсем неподходящих составленная <...> а так заправски гремела корнетовская погремушка <...> из ничего погремушку сделает»<sup>9</sup>; значимое: *из ничего — из вещей*; о перегоревшей лампочке, которую Корнетов вытаскивает из кармана: «А электрическая лампочка — это по жалости; *вещей*, хоть и отслуживших, жалко ему выбрасывать — это у него давнишнее, петербургское»<sup>10</sup>; о собирании: «...все, что собиралось за неделю, он ничего не бросает. <...> И началось это с заграницы, отчасти русская закваска „пережитого опыта“ в годы военного коммунизма, приучившего к бережливости и к пользованию всякими отбросами, а отчасти все по той же жалости к *вещам*, хотя и ненужным: Корнетов не бросит и самой перепрелой веревочки»<sup>11</sup>. Эта отсылка к Гоголю далее подробно разворачивается — обертки от мыла и от конфет, старые конверты, старые марки, вышедшие из употребления деньги и т. п. Ср. также переезд как средство избавиться от ненужных *вещей*: «Переезд — перемена *вещей*. Я думаю, что даже необходимо — ведь сколько появляется всяких ненужных, с которыми расставаться только перед отъездом, а Корнетов — с его жалостью что-нибудь бросить, другого нет способа, чтобы освободиться. <...> И как с *вещами*, так и с *людьми*»<sup>12</sup> (к сживанию-отождествлению человека и *вещей*). Ср. к этому название для книги «Шурум-бурум» с объяснением: «„Шурум-бурум“ звалось что заведется в хозяйстве „на выброс“, всякая заваль ветошь, лом. Татарину все сбыть можно, не стесняясь, и не стеснишь, мешок его бездонный. Вот и я собираю из своего скарба, не осталось ли чего — бедновато, ну, татарин все возьмет»<sup>13</sup>. И в записи, продиктованной за несколько дней до смерти: «Предметы, краски ушли, а что, если и слова испарятся?»<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Ремизов А. Учитель музыки. Paris, 1983. P. 7.

<sup>10</sup> Там же. С. 48

<sup>11</sup> Там же. С. 49–50.

<sup>12</sup> Там же. С. 71.

<sup>13</sup> Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. Paris, 1981. P. 9.

<sup>14</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 329.

С другой стороны, предвестником перехода мира к хаосу выступает хаос бессмысленно множащихся *вещей*, которые в своем столь же бессмысленном и стремительном движении захватывают, уносят, размельчают человека. Цельный прежде мир дробится, разрушается, погибает, и в истоке его гибели стоят *вещи*. В романе Ремизова «Плачужная канава», писавшемся в 1914–1918 годах (и носящем, по его признанию, автобиографические черты), линия *вещей* является самостоятельной и сюжетообразующей. Путь героя – реальный и метафорический – пронизан *вещами*, от которых исходит опасность. *Вещи* соревнуются друг с другом, чтобы уловить человека. Антон Петрович Будылин не замечает новой *вещи* – плюшевого желтого медвежонка, выставленного в витрине на углу Суворовского проспекта и Заячьего переулка («медвежонок хапал пастью и махал глазами»), – потому что его увлекают «*вещи* Невского»:

Весь его пеший долгий путь с Невского разнообразные *вещи* – весь Невский – проходили через его душу – с магазинами и пешеходами, с невским ветром, трамваями, автомобилями и извозчиками. И без всякого видимого толку – рыбаковские модные жилеты с соловьевскими сигами, филипповский крендель с пестрыми сытинскими книгами, белая магическая палочка городского с булавскими, здобновскими и жуковскими фотографическими карточками, кавалергардская каска с сумаковским творогом, ждановские процентные бумаги с японскими веерами, синие и малиновые шары староневской аптеки с линденовскими часами и золотыми иконами. <...> И как ни верти глазами (ср.: механический медвежонок «махал глазами». – Т. Ц.), *вещи* полной Невой наплывали, закручивались бессмысленно и без порядка – и снова ла одна муть, как Фонтанка, смесь – апельсиновые корки и огрызки. <...> Антон Петрович <шел> <...> весь отдаваясь на волю цепляющимся *вещам* и невскому ветру. <...> Его разорвало бы и перемешало бы, разнеся по кусочкам, в общей смеси с невскими *вещами* – с банновской сигарой, механической обувью, тележкинской ветчиной – кому что...<sup>15</sup>

Этот бессмысленный хаос *вещей*, почти с избыточной подробностью перечисляемых Ремизовым, *вещей*, которые соперничают друг с другом и поглощают человека, так что он, *разнесенный по кусочкам*, сам превращается в *вещь*, этот хаос является знаме-

<sup>15</sup> Ремизов А. Плачужная канава // Новый журнал. 1957. № 48. С. 52–53.

нием будущей гибели. Одушевленность *вещей* предстает своей угрожающей стороной: если «собственная мысль, собственное желание» могут стать «вещью и необыкновенной и никак не ожидаемой» (появление у героя «измышленного» браунинга: «не фарфоровая собачонка, вовсе не собачонка лежала у него в кармане, а самый подлинный, как игрушка, блестящий, холодный браунинг»<sup>16</sup>), то отсюда естествен переход к тому, что «мысль и дело — одно: от мысли станется, а кто сделал — неважно». Тревожность, таящаяся в неустойчивости мира, передана через активность вытесняющих человека и «забирающих власть» *вещей*, вырвавшихся из-под контроля. *Вещи* берут верх своим нерасчленным, «безудержным» множеством, в котором они теряют индивидуальность, превращаясь через *нечто* в *ничто*. Возможно, это превращение происходит благодаря опасному свойству, таящемуся в вещи<sup>17</sup> и позже определенному Ремизовым как *огонь вещей*: так названа одна из его последних прижизненных книг<sup>18</sup>, со следующим разъяснением названия: «Вещи жгут и в своем огне распадаются, погасая в пепел».

Это motto, в свою очередь, раскрывается в связи с темой Плюшкина, персонажа, который получил у Ремизова совершенно особое толкование и особое значение и к которому он обращался не раз, ср. в письмах к Кодрянской: «Рисую Плюшкина (у Гоголя мертво), „затурканность вещами“, так только могу понять. Но как это произошло, еще не соображу: задавили *вещи* и сами распались в пыль, жало *вещей*. <...> Плюшкин вовсе не скупой, он деятельный, как паук, и этот паук оплел паутиной маятник, часы остановились, и *вещи*, собранные хозяином, задавили его, распылясь. И какая ерунда, когда в училище нам задавали сочинение: „Плюшкин и Скупой рыцарь“»<sup>19</sup>. Образ паука, вообще особо отмеченный для Ремизова и у Ремизова, отсылает не только к «бане с пауками по углам» и подполью Достоевского. Паук помещен в центр мироздания: «И что, ведь оказывается, что ка-

<sup>16</sup> Там же. С. 59–60.

<sup>17</sup> См.: «Я много думал. Вы правы: вещи-люди и люди-вещи могут задушить человека. Или сделать из человека деревяшку...» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 268); к этому же постоянное ремизовское «человек человеку бревно».

<sup>18</sup> Ремизов А. Огонь вещей: Сны и предсонья // Ремизов А. М. Огонь вещей / Сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева. М., 1989. С. 35–230.

<sup>19</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 245–246.

кому-то там пауку — этой концентрации первострастей и сил всяких желаний, сока и круговорота жизни, — чтобы развесить и заплести свою паутину в „светло-голубом“ доме и наслаждаться жертвой, понадобился Эвклид <...> пауки — эти демиурги, распоряжающиеся судьбами мира...»<sup>20</sup>

Эта демиургическая деятельность в «Огне вещей» («Строят жизнь <...> хозяева — другая гоголевская тройка: Коробочка—Плюшкин—Собакевич»<sup>21</sup>), направленная у Плюшкина на соби- рание *вещей*, на оплетание их паутиной, и приводит к их само- возгоранию и уничтожению:

...Степан паук. Паутина, берлога, гнездо. Однажды паук приладил к маятнику паутину, и часы остановились. И *вещи* — *вещи* растут по ча- сам — стали разрушаться. И не потому, что умерла говорливая жена и убежала дочь с штабс-ротмистром, для хозяина семья *вещи*, а семья за *вещами*. Наступил конечный срок росту *вещам*, почему? А стало быть, час наступил и началось распадение в пыль. *Вещи* сгорели. Хозяин на пожарище. Собирает обгорелое, и с тем же самым задором, как пауком бегал по своей паутине, сгорая. Тут в расточительности распада слово «скупой» не подходит. Так кончается всякое хозяйство: по ж а р в о з - н и к а е т из с а м о й п р и р о д ы в е щ е й (разрядка наша. — Т. Ц.), поджигателей не было и не будет. <...> *Вещи* сгорели, и в чаду их живая сила, ну и пусть пропадает с обгорелым хозяином. Плюшкин — венец человеческого хозяйства. Ни его дом с пробитыми глазами, ни комна- ты в горелом, а подъезд, где бревна, — мостовая подымается клавиша- ми, и сад — джунгли: ни человека, ни *вещей*. Коробочка—Плюшкин— Собакевич — эта хозяйственная гоголевская тройка, соблазнительная по своей иной прыти, но и грозная: она мчится в пропасть»<sup>22</sup>.

К этому же в «Учителе музыки»: «...Буду рассказывать что- нибудь из своего тла. Вы понимаете, что значит „тло“— „сгореть дотла“?— „Тло“—пол, дно, ис-подь...»<sup>23</sup> — и дневниковая запись от 20 июня 1957 года: «Я весь в огне, этот огонь застилает мне зрение и вообще беспокоит. Этим объясняется мое удушье. Меня не за- колотили, а я сам сгорел»<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Ремизов А. Встречи. С. 107.

<sup>21</sup> Ремизов А. Огонь вещей. С. 38.

<sup>22</sup> Ремизов А. Огонь вещей. С. 38

<sup>23</sup> Ремизов А. Учитель музыки. С. 180.

<sup>24</sup> Цит. по: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 321.

Плюшкин Ремизова переключается с Плюшкиным Осоргина в рассказе «По поводу белой коробочки»<sup>25</sup>: здесь еще одна апология *вещей*, и, конечно, с каталогом:

...жадность человека к вещам, во мне развитая до болезненности, так что я утопаю в бумажках, мундштуках, ножичках, пепельницах, скрепках для бумаги, острых и тупых карандашах, зажигалках, футлярах, гребешках, штемпелях, зубочистках, стаканчиках, календарях, одних разрезательных ножей шесть или семь штук, пять резинок, хотя ничего не стираю, губка для марок, всегда сухая, очки для дали, очки для близи, для чтения, для разговора, лупа большая и три маленьких, оставшаяся от фонарика лампочка, пипетка для бензина, складной метр, белый клей, точилки, ключики, от чего-то отпавшие и еще не приклеенные кусочки, ножницы газетные, да ножницы малые прямые, да кривые для ногтей и на случай заусеницы, да цветной детский кубарик с цифрами, три пинцета — и уж не говорю про чернильницы, про коробочки с неизвестными мелочами <...> и тут кстати <...> находишь бритвенный ножичек <...> еще способный на много полезных дел, не знаю, каких именно, но чувствую, как это чувствовали изобретатели применения к делу *предметов*, утративших силу первоначального назначения...<sup>26</sup>

Двойственность вещей, их путь в «обратном направлении» — от неуловимости (*ничто*) к осязаемости — можно усмотреть и в следующем пассаже «Огня вещей»: «Есть *вещи*, друг Горацио... скажу по-русски: „в натуре находится много *вещей*, неизъяснимых даже для обширного ума“. „Чего уж невозможно сделать, того никак невозможно сделать“. <...> А я разрушу эту истину: мертвые — мечта — осязательно войдут в круг моей жизни, полной жизни, не какой-нибудь мухи, которую легко задушить пальцем, а человека»<sup>27</sup> (пишется от имени Чичикова).

Игра с *вещью* приводит к тому, что в класс *вещей* включается то, что к ним заведомо не относится. У Ремизова (особенно позднего) выделяются две семантические единицы, или две темы: *сны* и

<sup>25</sup> «Плюшкин напрасно Гоголем изображен в таком неприглядном виде. Имея достаточно оснований не любить людей <...> неистраченную любовь он перенес на *вещи*. <...> Он был по природе скопидомом, и в это слово следует вдуматься: оно по корню своему имеет смысл положительный. И Плюшкин был виноват лишь в том, что пришла старость и пришло одиночество, и он перестал отряхивать пыль с накопленных *вещей* и *вещичек* и уже не берег *вещей*, а губил их...» (Осоргин М. Вольный каменщик. М., 1992. С. 221).

<sup>26</sup> Там же. С. 217–218. Отсюда прямой путь к оде Олейникова «Хвала изобретателям».

<sup>27</sup> Ремизов А. Огонь вещей. С. 52–53.

*вещи*; при ближайшем рассмотрении они оказываются тесно связаны, переплетены друг с другом, находятся в отношении, если можно так сказать, метаморфозы. Не случайно «Огонь вещей» имеет подзаголовок «Сны и предсонье»; книга посвящена русской литературе XIX века, причем основным критерием сопоставления является сон (сны у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского). Тема *вещей*, находящая формульное выражение в связи с Плюшкиным, таинственным образом вызывает тему снов. Таинственность эта, как кажется, проявляется в аналогии между неосязаемостью *вещи*, обращаемой в пепел, и такой же неосязаемостью, неумовимостью сна: и *вещь*, и сон объединяются над-смыслом *ничто*.

Но усматривается и обратный переход: сон из *ничто* превращается в *вещь*. У Ремизова с этим можно сопоставить его собирание снов, их коллекционирование/каталогизирование: он ежедневно записывал сны, он их рисовал, поскольку слово как таковое, казалось ему недостаточно адекватным для передачи сна, словом, он их «материализовал»<sup>28</sup>. Прием каталогизации, столь часто и изобретательно применяемый Ремизовым, связан прежде всего с *вещью* и *сном*, обе эти темы оказываются переплетенными друг с другом, перетекающими друг в друга. Не касаясь индивидуальной ремизовской поэтики и его мира, решимся предположить, что этот прием или эта направленность задается некоторыми общими параметрами; среди них: концепт *вещи* с его историческим и семиотическим прошлым, диктующим жанр каталога, энантиосемия как ведущий признак лингвистического портрета и, наконец, катастрофичность рубежной ситуации — переход к хаосу.

Аналогии и параллели, ту же семиотическую четкость мы видим в прозе Вагинова, где тема выморочности *вещей* проходит через все четыре основных романа по нарастающей, чтобы в последнем, «Гарпагониане», получить уже абсолютное значение. Герой «Гарпагонианы», называющий себя систематизатором, является обладателем следующего собрания вещей:

В шкапу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, напо-

<sup>28</sup> См.: Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1994. С. 299–338.

добие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь<sup>29</sup>.

Это классический каталог как художественный прием, а цель и смысл собирания хозяин формулирует следующим образом: «Для меня, — сказал он, — старый хлам не живет, я его только систематизирую, для меня *вещи* не имеют никакого наполнения, я занят только систематизацией. Вам не удастся меня смутить»<sup>30</sup>. Вещный мир предстает обесмысленным. (Ср. еще у Вагинова игру со словом *предмет* (синоним *вещи*) в «Бамбочаде»: «Автор, быть может, просто обладает увеличительным стеклом, не охватывающим всего *предмета*. Быть может, оттого его книга и может показаться собранием курьезов, но есть *предметы*, которых вообще не заметишь невооруженным глазом, напр., бактерии...»)<sup>31</sup>

Выморочность *вещей*, незаполненность их содержанием, «фиктивность» в «Гарпагониане» вызывает к жизни тему коллекционирования сновидений (линия Анфертьев — Локонов, «торговец сновидениями и покупатель»). Эта тема, с одной стороны, отсылает к известному мотиву продажи неосязаемого — снов, тени и т. п., а с другой стороны, возвращает к тому же парадоксу материальности—нематериальности, который заключен в концепте *вещи* и который заставляет нас думать, реально ли то, что мы держим в руках, и действительно ли нереален сон, который мы можем спугнуть неосторожным движением при пробуждении

<sup>29</sup> Вагинов К. Гарпагониана // Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 372–373.

<sup>30</sup> Там же. С. 456. Ср. с героем «Плачущей канавы»: «Всеякие грамоты, реестры, письма и записи он тщательно переписывал, подклеивал и распределял по папкам — это занятие затягивающее и засасывающее, как карты» (Ремизов А. Плачущая канава. С. 88).

<sup>31</sup> Вагинов К. Бамбочада // Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 475.

(ср. у Ремизова в «Мерлоге»: «...всякое движение вслед за пробуждением сдвигает и путает сонную сетку»<sup>32</sup>, у Вагинова в «Гарпаго-ниане»: «...ему уже не удастся <...> поймать быстро исчезающее, если на него вовремя не обратить внимания, сновидение»<sup>33</sup>).

Собрание снов, коллекция снов, пародийный прейскурнт снов<sup>34</sup> подчеркнуто отмечены переплетением сна и вещи: «Я торгую сновидениями, я торгую конфетными бумажками, уличными песнями, воровским жаргоном, я всем торгую, что не имеет веса и как будто не имеет никакой ценности в современности»<sup>35</sup> и особенно (в связи с ролью *вещи* как индекса истории и культуры, см. выше): «Ведь если б до нас дошли сны времен французской революции, <...> сны времен Директории и времен Парижской коммуны, какой бы это был ценный вклад в бытовую историю революции...»<sup>36</sup>

Тема *вещи* у Вагинова настолько эффектна для иллюстрации концепта *вещи*, что в каком-то смысле она даже кажется избыточной, разумеется, заслуживает специального анализа. Здесь же мы ограничимся лишь указанием на ее значимость в аспекте *петер-*

<sup>32</sup> Ремизов А. Неизданный «Мерлог» // Минувшее: Исторический альманах. М., СПб., 1991. Вып. 3. С. 229.

<sup>33</sup> Вагинов К. Гарпаго-ниана. С. 380.

<sup>34</sup> ПРЕЙСКУРАНТ

№№ п/п	Наименование	Цена руб. коп.
1.	Загробное существование, сон няни	1
2.	Пятилетка, сон престарелой купчихи	2
3.	Девушка и вежливое отношение к ней медведей, сон библиотечной работницы	— 50
4.	Чума, сон юристки в 1921 году	2
5.	Сон гимназистки. Она должна выбрать девочку, с которой ей сидеть на парте. Гимназистка в затруднении. Вдруг все ученицы превращаются в пирожные. Выбор становится легким	3.50 (особо реко- мендуется)
6.	Сон о том, как одна дама встретила на лестнице фигуру с архитектурным лицом, которая всем раздавала судьбу, и о том, как дама подошла к этой фигуре, но та судьбы ей не дала, — не хватило	1
7.	Страшный сон девушки о том, как она кого-то расстреливает, и о том, что состояние у тех, кого она расстреливает, было жуткое, они хотели оттянуть момент смерти, один из них стал искать носовой платок	1

Там же. С. 436–437.

<sup>35</sup> Там же. С. 417.

<sup>36</sup> Там же. С. 396.



*бургского текста (ПТ)* как текста особого рода, диктующего собственную систему знаков и смыслов. В. Н. Топоров, введший этот термин и предложивший основные параметры, характеризующие *ПТ*, предлагает выделить тему *вещей* в ее особом, петербургском преломлении: «...весь мир *вещей*, создающий второй, внутренний, так сказать, „культурный“ хаос, который изнутри подкарауливает человека и ложится на его душу дополнительным бременем. Эти *вещи* приближают человека к ситуации абсурда. В *ПТ* они начинают играть особую, ни с чем не сравнимую роль. Они выходят из первоначальных своих границ в пределах художественного текста, обнаруживают тенденции к гипертрофии, навязчивому повторению и чрезмерной детализации, в результате чего теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком и, следовательно, также способствуют возрастанию энтропии. <...> В конце *ПТ* — бессмысленное, выморочное вещеведение героев Вагинова и „неудавшееся домашнее бессмертие“ („милый Египет вещей“), хотя и согретое душевностью и памятью, в мандельштамовской прозе»<sup>37</sup>.

Действительно, в *ПТ* семантика и поэтика *вещи* в том плане, в каком это рассматривалось здесь, отражена, пожалуй, в наиболее четкой и отлитой форме: в определенном смысле *ПТ* может служить образцом или точкой отсчета при анализе концепта *вещи*. Это, в свою очередь, приводит к мысли о том, что и другие тексты (сгруппированные по хронологическому и/или пространственному или по каким-либо другим принципам, — *московский текст* явно на очереди) могут изучаться и сопоставляться *sub specie вещного кода*. Такой подход, конечно, вытекает прежде всего из роли *вещи* как индекса истории и культуры. Однако более сильной характеристикой *вещи* являются ее, если можно так сказать, «нематериальные свойства»: то, что она может привязывать к себе человека, вступать с ним в отношения равноправные, но заключающие в себе зерно соперничества. Эта дружба/борьба тем более опасна, что *вещи жгут* и, сгорая сами, увлекают за собой человека. И может быть, то *ничто* → *ничто*, которое с такой настойчивостью выступает в семиотике *вещи* как единицы мифопоэтического словаря, является еще одним *temperamentum* человеку: его отношения с миром строятся на иной основе — на очищении *вещи* от ее материальности и на проникновении в душу *вещей*.

<sup>37</sup> Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII: Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 28.

# Концепт вещи в романе Белого «Петербург»

Смотреть, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет...

Б. Пастернак

Обращаясь к «Петербургу» Белого, где *вещь* является если не героем романа, то как бы мотором, приводящим его в действие, подчеркнем, что в данном случае речь идет исключительно о лингво-семиотическом аспекте *вещи*, о концепте *вещи*, заложенном в архетипической модели мира. Трудно, если не невозможно, отделить этот аспект от символизма *вещи* и в общем смысле (если *вещь* является знаком, то этот знак тяготеет к переходу в символ), и в смысле историко-литературном, имея в виду то, как «обрабатываются с *вещью*» символисты. Подчеркнем, что семиотический статус *вещи* есть не противопоставление всему иному, а скорее выявление глубинного слоя, на который накладываются другие слои и оттенки.

При анализе романа «Петербург» нас интересовало прежде всего то, как Белый обращается с лексемой *вещь*: насколько часто и в каких контекстах он ее употребляет. Лексема *вещь* вместе со своими синонимами (*предмет*, *объект* и т. д.) как родовое понятие является знаком *вещного* кода модели мира, его сигнатурой. Поэтому можно ожидать, что если автор вводит в сюжет разные *вещи* не как простой реквизит, а семиотически их маркируя, то в тексте должна появиться лексема *вещь* со всем своим «энантиосемичным букетом». Далее: семантическое употребление концепта/лексемы *вещь* с большой вероятностью влечет за собой применение приема каталогизации – это также являлось предметом нашего анализа.

За основу был принят берлинский вариант романа, который сам Белый называл чистовиком в противоположность черновику сириновского издания: для нас *сухость*, *краткость*, *концентри-*

---

<sup>1</sup> Об истории создания романа и основных редакциях см.: Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». М., 1988. Гл. III, 1. В статье использованы издания: Белый А. Петербург. М., 1981 (Лит. памятники) (далее П I, с указанием страницы); Белый А. Петербург. М., 1978 (далее П II, с указанием страницы).

рованность изложения была по определенным причинам, существеннее туманной витиеватости первого варианта<sup>1</sup>. Отметим, что очищение черновика, приведшее к большей лингвистическо-терминологической четкости, выразилось, в частности, и в том, что лексема *вещь*, в П I и так не слишком частая, в П II почти исчезает<sup>2</sup>. *Вещь* Белый называет *предметом*<sup>3</sup>: здесь это часто уход от нейтральности в сторону своего рода иронического подчеркивания.

Предметы выступают как контуры в связи с темнотой, сумерками, тенями, либо растворяясь в темноте, либо выделяясь из нее; и в том и в другом случае подчеркивается их неопределенность, нереальность, соответствующая мрачности происходящего:

«Произошло нечто странное; все предметы вокруг вдруг понизились, просыпались, казались ближе, чем следует» (П II, 157) — Морковин сообщает Аполлону Аполлоновичу о предстоящем «террористическом акте. <...> ...в сереющей тьме обозначились ясно предметы...» (П II, 162); «В кабинетике ясно выделялись предметы: и проступало в окошке рассветное небо...» (П II, 164) — неудавшееся самоубийство Лихутина.

«...вертелись какие-то куски темноты; а за темными косяками, тенями предметов — тень, темный, огромный толстяк...» (П II, 295) — убийство Липпанченко.

<sup>2</sup> В П II лексема *вещь* встречается два раза: ток вещей (115) и фонтан вещей (137). Ср. один и тот же эпизод (*вещь*, *предмет* и каталогизация) в двух редакциях: «Софья Петровна не вызвала Маврушку. Быстро с себя она сбросила шубу, шапочку, платье (здесь и далее курсив мой. — Т. Ц.); и вся в белом, из фонтана вещей, которые она ухитрилась вокруг себя раскидать в эти три-четыре минуты, она бросилась на постель <...> и кругом нее был фонтан из предметов; так бывало всегда. <...> ...летели кофточки, носовые платки, платья, шпильки, булавки как попало, куда попало; из ручки Софьи Петровны начинал бить цветной водопад разнообразных предметов. <...> ...фонтан вещей имел место» (П I, 133). — «Софья Петровна стремительно с себя сбросила платье; и вся в белом, из тока вещей, которые ухитрилась она раскидать в три-четыре минуты, бросилась на постель <...> кругом нее был фонтан из предметов <...> и летели: кофточки, носовые платки, платья, шпильки, булавки» (П II, 115). Ср. еще: «...и он отразился в магазинной витрине меж перчаток, меж зонтиков и тому подобных вещей» (П I, 322); «...он отразился в большой магазинной витрине» (П II, 256) и др.

<sup>3</sup> О важности предмета и предметности в творческом процессе Белого см.: Deppey M. Andrej Belyjs, ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. München, 1982. Схемы 2, 3 (предмет и предметность в рамках видимости).

К этому же: «И — тени, и — тени: и — зеленели там кресла из теней; и выдавался из теней там бюст: разумеется, Канта» (П II, 314) — поиски сардинницы.

Эта тенеобразность то выделяющихся, то исчезающих *предметов* — как бы опровержение столь любезной сердцу Аполлона Аполлоновича геометрии: «...жизнь <...> в блаженных очертаниях: параллелепипедов, параллелограммов, параллелоидов, конусов, кубов» (П II, 189); однако в П I геометрическая четкость приобретает некую расплывчатость — это как бы дрожание в воздухе: «У Аполлона Аполлоновича была своя странная тайна: мир фигур, контуров, трепетов, странных физических ощущений — словом: в с е л е н н а я странностей» (138).

*Предмет*, представленный даже не столько формой, сколько контуром, то есть уплощаемый (ср. в другом месте обозначение пола как *плоской предметности*), это *предмет* одномерный, обедненный, обладающий только одним признаком (см. в «Дополнении»: «Аполлон Аполлонович отметал от этих предметов все случайное; и во всем, что он видел, перед ним открывался лишь существенный признак» (П I, 450) и эпизод с цветами, которые Аполлон Аполлонович, называя *просто и кратко* — «„цветок...“, <...> одинаково почему-то считал колокольчиками...», как всегда имея в виду только один признак, которым он привык наделять все предметы (П II, 44)).

Характер употреблений слова *предмет* создает особую ауру, в которой вся предметная подробность, вообще характерная для Белого, а в «Петербурге» особенно подчеркнутая, приобретает какую-то выморочную ирреальность. Это подчеркивается эпизодами, которые можно назвать «предметными сгустками». Там будет и нагнетание слова *предмет*, и нагнетание *предметов*. Из них особенно выделяется *фонтан предметов* — сигнатура Софьи Петровны Лихутиной; учитывая отношение Белого к этому персонажу, можно сказать, что эта «предметная характеристика», так сказать, классическая: то, для чего существуют избитые клише «мещанство» и «бездуховность», а Белый определяет как *отсутствии перспективы*.

Это прежде всего описание квартиры и перечисление обстановки комнат, «туго набитых диванами, креслами, софами, веерами, живыми японскими хризантемами... <...> Комнатки были — малые: каждую занимал лишь один очень-очень огромный предмет: в крошечной спальнею постель была огромным предметом; ванна — в крошечной ванной; в гостиной — голубоватый альков;

стол с буфетом — в столовой; тем предметом в мужниной комнате был, разумеется, муж. Но откуда же быть перспективе?» (П II, 64). (Ср. ремарку, открывающую сценический вариант «Петербурга»: «Гостиная Лихутиных: небольшая комната без перспективы, набита диванами, креслами, софами, веерами; в глубине атласный альков, на нем выткан японский пейзаж <...> всюду японские пейзажики, кружева, веера, банты <...> около стола диван, кресла; потолки низкие...»<sup>4</sup> — здесь не только сохраняется признак *отсутствия перспективы*, но в еще большей степени подчеркивается *набитость* вещами.) Далее — вещи при героине: «Софья Петровна <...> из *тока вещей*, которые ухитрилась она раскидать в три-четыре минуты, бросилась на постель. <...> Кругом нее был *фонтан из предметов*» (П II, 115); «из *фонтана вещей* <...> выходила <...> мадам Помпадур!» (П II, 137). Кстати, два раза встретившаяся в П II лексема *вещь* относится именно к Софье Петровне (см. выше *ток вещей, фонтан вещей*).

Это, как уже было сказано, простой случай *морока вещного* мира. Сходное перечисление, но в другой тональности — нечто жалкое, убогое — повторяется два раза подряд в связи с возвращением Анны Петровны. В ее номере в гостинице Аполлон Аполлонович видит: «Вот — постель, стол и стул; на постели же — ридикюльчик, ремни, кружевной черный веер, граненая венецианская вазочка, перевернутая — представьте — чулком (чистейшего шелка), комочек лимонного шелка лоскутьев; и: ремни, кружевной черный веер, чулочек, комок очень-очень лимонно-желтых лоскутьев, испанских» (П II, 301).

Перечисленные употребления слова *предмет* — как бы орнамент к одному, главному предмету, в котором, как в *ларчике Чичикова* (выражение Белого), заключен весь механизм романа: это *бомба*.

С бомбой связаны два «предметных сгустка». Первый — когда ее обнаруживает Аполлон Аполлонович: «Рука его вертит уже не портрет, а какой-то тяжелый предмет... <...> Предмет был вытасен рукою сенатора <...> очнулся от мысли — уже с круглогранным предметом. <...> Предмет не понравился... Предмет он понес для более детального рассмотрения <...> на китайский подносик сложил он тяжелый предмет...» (П II, 282–283).

<sup>4</sup> Белый А. Гибель сенатора (Петербург): Историческая драма / Ред. и послесл. Дж. Мальмстада // Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Berkeley, 1986. Vol. 12. P. 13.

Второй — предмет в главе «Качалось под грудой предметов...» — как бы ответ на эпизод с Аполлоном Аполлоновичем; теперь уже Николай Аполлонович начинает поиски пропавшего предмета: «...перебирая предметы убранства <...> В ящике в беспорядке лежали предметы <...> и на ковер полетели предметы <...> лицо <...> качалось над кучею сваленных в грудку предметов <...> он накидкой накрыл грудку предметов <...> самосознание его позорно теперь увязало в сваленной куче предметов. <...> Эдакого здесь предмета не видели ль вы? <...> Предмета такого: игрушку» (П II, 303 сл.).

До этого предмет, главная пружина романа, назывался иначе, причем описывался необыкновенно подробно узелок или узелочек «не то чтобы маленький и все же не очень большой узелочек, перевязанный грязной салфеткой с красными каймами из линючих фазанов» (П II, 34). В узелке бонбоньерка с розовой ленточкой; дальше жестяночка с часовым механизмом, приделанным сбоку, и металлическим ключиком (смерть спрятана по принципу кашеewa яйца) (П II, 193—194). Живая конкретность забывается многократным повторением двух назойливо-схожих обозначений того же предмета — жестяница и сардинница. Иногда эти сгустки выглядят почти как падежная парадигма: «...возникло оно под сардинницей, переползло из сардинницы; он припрятал сардинницу <...> ...она (голова. — Т. Ц.) превратилась тоже в сардинницу» (П II, 251). В еще большей степени это нагнетается в пьесе: «Н и к о л а й А п о л л о н о в и ч (С сумасшедшими глазами бросает вниз голову над сардинницей...). Сардинница как сардинница... <...> (С большим юмором, тыкая пальцем в сардинницу — скороговоркой.) Вы закапались сардиночным жиром, послушайте... <...> Ел сардинки и делал сардинницы... <...> Не сардинница, а сардинница ужасного содержания... <...> (Встает и тащится к сардиннице <...>) <...> (Останавливается над сардинницей.) Сардинница как сардинница <...> (Бросается к сардиннице <...>) <...> (Прикладывает голову к сардиннице <...>) <...> Не будет сардинницы... (Но вместо того чтобы нести сардинницу к реке, <...> замирает.)»<sup>5</sup>

Эти почти обесмысливающие повторения приводят к тому, что название-ярлык, некое сочетание звуков, делает ирреальным и обозначаемое, то есть саму осязаемую конкретную вещь: «Или вот тоже: предметы... Черт знает, что такое они: то же все — да не

<sup>5</sup> Белый А. Гибель сенатора (Петербург). С. 148—149.

то... вот: жестянница как жестянница; и – нет; не жестянница, а... <...> – Жестянница ужасного содержания!» (П II, 214). И это клише *жестянница ужасного содержания*, а ранее *сардинница ужасного содержания* переводит конкретный предмет в знак, символ, лишает его материальности, поскольку введено это клише в связи со словом: «изменился невинный словесный обрывок в обрывок ужасного содержания» (П II, 39). В П I (388) есть и еще одно употребление того же клише: «Но прибытие Анны Петровны есть факт; и – огромный; правда, нет в нем ужасного содержания, как в других отмеченных фактах». Появляется, таким образом, еще один термин – *факт*, который как бы обнимает и вещный и невещный мир.

Такое обращение со словом/термином – *предметом* и его синонимами, которыми является не *вещь*, как это должно было бы быть, а *узелок*, *сардинница*, *жестянница* и т. п., позволяет Белому разворачивать еще более сложные словесно-мыслительные эксперименты. *Предмет* превращается в нечто совершенно неопределенное, бред: «эластичный комочек, не то – из резины, не то – из материи очень странных миров; вызывал на полу тихий ласковый звук: пéпп – пеппéп; и опять: пéпп – пеппéп; разбухая до ужаса, принимал часто видимость шаровидного толстяка господина; господин же толстяк, став томительным шаром, – все ширился, ширился, ширился и грозил навалиться: „Пéпп...“ „Пéппович...“ „Пéпп...“ И – он разрывался на части» (П I, 188–189). «Пепп Пеппович Пепп, распухающий из комочка – в сардинной коробочке; – Пепп Пеппович Пепп есть партийная бомба. <...> И Пепп Пеппович Пепп: лопнет!» (П II, 199).

Начинается игра: *предмет*, превращающийся в человека, ↔ человек, превращающийся в *предмет* = бомбу; Николай Аполлонович, проглатывающий бомбу или, как и Пепп Пеппович Пепп, растущий (П II, 214): «Рос я, знаете ли, в неизмеримость, со мною росли все предметы <...> а в конце, в окончании – там, казалось, иное начало... воспринималось нечто, что и не ноль, а „ноль минус нечто“». В «Дополнении» (П I, 452) это эксплицитировано следующим образом: «Николай Аполлонович <...> испытывал неприятное ощущение, будто вместилище всех вещей, необычно расширившись, не вмещает все вещи и все вещи проваливаются»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> О комплексе *идея – предмет* см., в частности: Elsworth J. D. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge Univ. Press, 1983. С. 106–107.

Таким образом расшатывается концепт вещи: она то захватывает то, что ей, собственно говоря, не принадлежит (человека), то вообще исчезает. Сама ценность (*valeur*) и, соответственно, реальность вещи подвергается сомнению. Энантioseмия «в исполнении Белого» используется виртуозно, и это вполне сознательный прием: его Белый сформулировал в работе о Гоголе, которая является, конечно, в большей своей части автометаописанием. Здесь мы и находим линию *thing – something – nothing*: «Такого величия в изображении мелочей не знала мировая литература; его неуловимо тонкий прием охарактеризую при помощи грубой модели: соедините „все“ с „ничего“, получится „что-то“, „в некотором роде...“ и т. д.; в итоге таких приблизительностей <...> предмет излучает специфический колорит: „ни то ни се“; предмет не „неверно изображен“; вместе с тем: он не показан; он – в полутенях атмосферы, а кажется выпуклым»<sup>7</sup>. «Прием написания „МД“ („Мертвые души“. – Т. Ц.) есть отчетливое проведение фигуры фикции <...> суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: „все“ и „ничто“; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от „все“, другой – „от ничто“ <...> предмет – пустое и общее место, на котором нарисована фикция <...> искомый предмет есть  $\frac{1}{0}$  или бесконечность определений; под половинчатым равновесием – буря противоречивых смыслов; каждую минуту нас ожидает сюрприз»<sup>8</sup> – фиктивное «что-то» как бы равное «все + ничто». Как у Гоголя, это «положено в сюжет» и у Белого. И в этом секрет: *предмет* является и *фактом*, и *фикцией*.

Но в этом не опровержение концепта вещи, а, напротив, максимальное напряжение всех составляющих, введение в действие ее энергетического запаса, ее противоречивой целостности. Это – семиотическая картина вешного мира, а что это именно *вещный мир* доказывается тем, что взрыв бомбы уводит все и вся в *безвещность*: «Световые, порхавшие пульсы бешено порассыпались <...> обнажилась под ними какая-то голубая безвещность...» (П II, 320).

<sup>7</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 80.

<sup>8</sup> Там же. С. 81.



# Ремизов и его языковые эксперименты

**В** привычном восприятии читателя (а порою и исследователя) Ремизов предстает экспериментатором прежде всего и главным образом в области лексики, своего рода «выкапывателем» редких русских слов (архаичных, диалектных, просторечных и т. д.), затемняющих смысл его собственного произведения (не случайно он и сам любит объяснять необычные слова и формы, вроде *тонь*, *полбдни*, *плачужный* вместо *плачущий* и т. п.) и воспринимающихся как нечто странное, а иногда и просто несусветное<sup>1</sup>. Такого рода лексическую

---

<sup>1</sup> Пожалуй, наиболее наглядной иллюстрацией того, как воспринимался ремизовский язык, служит пародия Евгения Девьера: «У Плющихи завораксили в маленькие чири-бири, чири-бири, кулдык. <...> Плясавица под забором кувдилась: жиганила, в углу подьелдонивала. Привереды по промоинам трепыхала. Слам тырбанила. Кувьки каверзила...» и т. д. (*Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А.* Русская литературная пародия. Апп Argor, 1980. Р. 179). А вот своего рода отповедь Ремизова, как бы подтверждающая пародию: «На каком языке пишутся русские книги? Или ернически-гадкий или неповоротливый — щеватая колымага с ужевкой. И это слывет русским. Или бабья хлыстовская нюнь с подглаголюю

изошренность относят, с одной стороны, к модернизму ремизовского стиля, с другой — к его склонности к игре с читателем, к розыгрышам<sup>2</sup>, вообще ко всему тому, что он называл своими «безобразиями».

Сам Ремизов, как представляется, ставил языковые задачи более серьезные, чем простое расширение лексических границ литературного языка. Весь его долгий творческий опыт показывает, что он пытался изменить взгляд на русский литературный язык как на нечто отлитое и застывшее, функционирующее в рамках строгих правил<sup>3</sup>, причем это стремление становилось для него все более и более насущным, особенно в эмиграции, где проблема сохранения и развития русского литературного языка была особенно острой. В художественных произведениях, так же как и в «автометаописании», то есть в анализе собственной писательской техники (а у позднего Ремизова одно от другого отделить достаточно трудно), Ремизов утверждал принципиально более свободное, широкое и масштабное обращение с языком, расширение его границ едва ли не до той точки, когда возникают сомнения в том, можно ли так с ним манипулировать, и где кончаются границы языка — не только литературного, но и вообще русского<sup>4</sup>.

В культуре первой эмиграции общим местом стало противопоставление двух *первых прозаиков*, Бунина и Ремизова, по прин-

или шею-оборвешь фефемью. А есть еще язык „холопкий“, припадающий — как будто и желать ничего не остается, все достигнуто — небашковая слюнявая лезть, по-современному „подхалимашь“. Лепет перепевов, пустая бумага, засиженная мухами, — книжная русская речь» (*Ремизов А. Рабочая тетрадь (1950-е гг.) / Вступ. заметка и публ. А. Грачевой // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 214.*)

<sup>2</sup> Например, Ремизов любит отсылать к Далю, но у Даля далеко не всегда можно найти подтверждение ремизовским находкам.

<sup>3</sup> Примечательно, что так высоко ценивший язык Ремизова Адамович в какой-то момент не выдерживает: «И да прости меня автор „Подстриженных глаз“ и „Огня вещей“ за шутовское сравнение: как Конст. Аксаков, по Чаадаеву, одевался настолько по-русски, что народ на улицах принимал его за персиянина, так может случиться и с Ремизовым. Уж до того по-русски, до того по-своему, по-нашему, по-московски, что кажется иногда переложением с китайского!» (*Адамович Г. В. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. СПб., 1993. С. 92.*)

<sup>4</sup> Ср. ремизовскую историю русской литературы в одном абзаце: «История русского слова: Епифаний Премудрый — XIV в. — и наше время: Андрей Белый, Хлебников, Маяковский, совершенно неважно, какая тема — Жития Святых, сатира. <...> К именам можно прибавить: Розанов, Пастернак. Русская речь вывернута — новое восприятие» (*Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 394.*)

ципиально разному, почти контрастному «обращению с языком»<sup>5</sup>. Если Бунин считал, что Ремизов «перешагнул все пределы издательства над русским языком», то Ремизов проходил по адресу «праведных судий и оценщиков искусства с карманными словарями русского языка», которые «долбят тридцать лет: пишу не по-русски»<sup>6</sup>.

Глядя назад, в начало своего творчества, Ремизов пишет о полемике с «петербургскими аполлонами» (название журнала становится и указанием на требования классичности, гармонии и т. п.):

<sup>5</sup> Однако нашлось высказывание, объединившее Бунина с Ремизовым и замеченное Георгием Ивановым, который не замедлил выступить чрезвычайно резко: «Мне случайно попала в „еспартийно-национальном“ <так!> журнальчике „Русский в Австралии“ забавная заметка: „Какие книги читает русский эмигрант“. О Бунине там сказано: „Его читают главным образом молодящиеся дамы из старой эмиграции. Остальным клиентам (австралийских библиотек) он неприятен и вызывает единодушное удивление: и за что только ему дали премию Нобеля“. После Бунина там же и о Ремизове: „Трудно говорить о Ремизове как о русском писателе. Пишет он на собственном языке, понятном только ему самому и разве его маме“. <...> Ну, о Бунине ерунда, юмористика, выходка идиота, но Ремизов... Ведь, в сущности, отношение к Ремизову и в дореволюционные времена и в эмиграции – очень недалеко ушло от мнения австралийского библиотекаря. Конечно, существовали и существуют люди, почитающие Ремизова тем, чем он был и есть: волшебным художником слова, писателем неисчерпаемой словесной и духовной самобытности». И далее следует «апология Ремизова», кончающаяся весьма ярко и в духе Георгия Иванова: «<Ремизов> для меня и по сей день остается тем же лучезарно-чудесным учителем прекрасного и славы русской литературы. Еще прибавлю, для мало меня знающих, что излишней восторженностью я никогда не отличался и к большинству моих современников – хотя бы и весьма превознесенных – отношусь, скорее, как Грушенька Достоевского: „А я вам, барышня, ручку не поцелую!“» (*Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. С. 634, 636).

<sup>6</sup> Ржевский так комментирует отношение Бунина к Ремизову: «В одно из моих посещений Бунина я спросил его осторожно <...> о причинах такого отрицания Ремизова. „На каком языке это написано?“ – спросил он вместо ответа, процитировав наизусть несколько ремизовских строк. Именно любовь к русскому языку стояла в основе бунинской критики. В области языка Бунин был, по-моему, наиболее „классичен“; здесь он весь в границах классических речевых традиций, и ему чужды, даже враждебны поиски языковых причуд, хотя бы и „из старины“» (*Ржевский Л.* Встречи и письма // Грани. 1990. № 156. С. 73, 82–83). См. еще: «Почти легендарным противником Ремизова стал в истории литературы И. А. Бунин <...> их идеи и представления о литературном творчестве были противоположными. <...> Бунин – представитель верхушки стилевого канона прошлого столетия – никак не мог принять формальные эксперименты писателей XX века; особенно – Ремизова, над которым он часто смеялся, утверждая, что Алексей Михайлович притворяется» (*Карлова М.* Осуд и сон писателя // Русская литература в эмиграции. Мюнхен, 1972. С. 193).

«Природа моего „формализма“ (как теперь обо мне выражаются) или, точнее, в широком понимании „вербализма“ была им враждебна: все мое не только не подходило к „прекрасной ясности“ (отсылка к Кузмину. — Т. Ц.), а нагло перло, разрушая чуждую русскому ладу „легкость“ и „бабочность“ для них незыблемого „пушкинизма“. Они были послушны данной „языковой материи“, только разрабатывая и ничего не начиная» (курсив мой. — Т. Ц.)<sup>7</sup>. Соответственно, свою задачу Ремизов видит не в том, чтобы разрабатывать, а в том, чтобы начинать.

Это начало, как нам представляется, лежит в принципиально новом взгляде на оппозицию язык/речь, вернее, на ее реализацию в словесном творчестве. Здесь следует заметить, что у Ремизова было особое, если можно так сказать, профессионально-лингвистическое отношение к языку, что поддерживалось специальностью С. П. Ремизовой-Довгелло, палеографа, к чьим советам и консультациям Ремизов относился с глубоким почтением<sup>8</sup>. Это определяло и его сугубую осторожность, тщательность по отношению к языку: свою неумную творческую фантазию он поверял наукой<sup>9</sup>, и прежде всего нормативной грамматикой.

<sup>7</sup> Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово // Огонь вещей. М., 1989. С. 49.

<sup>8</sup> «Она меня учила моей любимой словесной грамоте: слова, корни слов, история языка. Она была моим учителем — сорок лет — и цензором в литературе» (Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 308.).

<sup>9</sup> Ср. хотя бы его пронизательные суждения о внутренней форме слова (слияние значений «покой» и «вселенная» в слав. мир/мир, такие же слияния значений в воля, правда и т. п. — см.: Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 285), его отношение к этимологии, гораздо более осторожное, чем случается сейчас, когда этимология становится служанкой идей пишущего. Один пример: «...мне так всегда стыдно, — холодно; это слово от холода стыд

студ (по-славянски)  
студеный „студная дела“  
стужа  
а отсюда туга-печаль  
и туча-темнота  
„Г“ перелединев „Г“  
„дж“ — — „ж“ „г“

Серафима Павловна подробно и „научно“ могла бы рассказать о этих превращениях, а я ведь ничего не смыслю, только люблю сло во» (Из письма к Н. В. Резниковой от 9.II.1944 // Russian Literature Triquarterly. 1986. Vol. XIX. P. 272). Ср. его вопросы к востоковеду В. П. Никитину, который для него был высшим авторитетом в области этимологии (Грякалова Н. Ю. А. Ремизов в работе над книгой «Павлиньим пером» (Новые материалы) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 117–118).

В 1931 году Ремизов, под псевдонимом «баснописец В. Куковников», опубликовал в «Новой газете» статью «Щуп и цапля»<sup>10</sup>. Своего «псевдонима» он характеризует так: «Самый подходящий редактор – и кто еще может так легко выщупать и зацепить то, что совсем не к месту или ни при чем, или наоборот, или „по недоразумению“, а попросту от великого ума»<sup>11</sup>. *Выщупаны и зацеплены* отступления от правил нормативной грамматики, прежде всего синтаксические: «...в письме <...> не может быть живого беспорядка – <...> слова разговорной речи должны быть строго организованы: каждое слово знает свое место <...> место слова дает ему свое значение». Пример (из заметки в парижской газете): «Профессор Н. А. Добровольская-Завадская <...> прочла ряд лекций о раке и раковой наследственности в университетах и научных собраниях». И комментарий Куковникова-Ремизова: «Из этого сообщения ясно, что Надежда Алексеевна читала лекции о каком-то особом виде „рака“, называемом „университетский рак“, и о раковой наследственности, наблюдаемой в ученых собраниях. <...> Ведь совсем пустяковая перестановка, а весь смысл другой!» Другие замечания столь же ювелирны (стилистическая разница между *езжайте* и *поезжайте*, разница в употреблении предлога *о* и *об* и т. д.), и все они делаются если не с прямой отсылкой, то во всяком случае с оглядкой на грамматику. Выступая в роли наставника молодых писателей, Ремизов постоянно заставляет их обращаться к грамматике, особенно к синтаксису, и к словарям (его настольными книгами были Даль – для русских слов<sup>12</sup> и Ушаков – для иностранных, то есть для заимствований в русском). Такое «выучивание» грамматики и словаря он считал особенно важным в условиях эмиграции, при отрыве от основного массива родного языка.

Смелость ремизовских экспериментов стоит на двух китах: нормативная грамматика и словари. Только эта твердая основа позволяет ему устанавливать новые границы русского литератур-

<sup>10</sup> К ремизовской игре с читателем: *цапля* здесь не птица, а инструмент для подцепляния.

<sup>11</sup> Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог» // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. Вып. 3. С. 211 и далее.

<sup>12</sup> Ср. совет начинающей писательнице: «Вам надо оживлять вашу словесную память, вот почему я повторяю о словаре Даля» (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 261).

ного языка и заниматься *вербализмом*<sup>13</sup>. Казалось бы, почти общее место: с одной стороны, «по правилам» никто не говорит (пародирование языка иностранцев основано как раз на том, что они чересчур точно следуют грамматике), с другой стороны, правила присутствуют — среди прочего, как ограничитель, контролирующийся «вольности» и не дающий выходить за пределы языка. Однако новаторство Ремизова не ограничивается расширением границ языка за счет отхода от нормативной грамматики и включения нового лексического слоя (архаичная, разговорная, иноязычная лексика и т. п.). И то и другое также более или менее обычно и в определенном смысле является «нормированной инновацией».

Не касаясь лексического уровня произведений Ремизова, точнее, его *лексического мира*, остановимся на грамматике и специально на синтаксисе, который и определяет то, что можно назвать *строем* его языка. Подчеркнем, что Ремизов, строго говоря, *не выдумывает ничего несообразного*, но: он вводит в письменную речь принципиально *иной строй* — строй *разговорной речи*<sup>14</sup>: «Все, что я пишу — моя исповедь. Я хочу выразить не книжно, „сказом“<sup>15</sup>, исповедь ведь не пишут, а говорят»<sup>16</sup>. Составляя свой текст (это обозначение не случайно — Ремизов «собирал» слова: «И складываю и раскладываю слова»<sup>17</sup>; «собирать слова»<sup>18</sup> и т. п.) он не толь-

<sup>13</sup> Сам Ремизов говорит об этом так: <в начале писательских опытов> «глухая борьба между школьным синтаксисом и ладом природной речи. По чутью я выбирал природное, но смелости отказаться от книжного у меня не было» (Ремизов А. М. Иверень // *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts*. Berkeley, 1986. Vol. 7. P. 151).

<sup>14</sup> В. Д. Левин, вообще рассматривавший включение устной речи в книжно-литературную, анализирует под этим углом зрения речь Кириллова («Бесы») и находит, что «перед нами типичная, воспроизведенная с ошеломляющим мастерством и точностью, спонтанная устно-разговорная речь». Однако (в отличие от Ремизова), по мнению Левина, Достоевский «бесспорно даже и не ставил перед собой такой задачи. Приметы устной речи нужны ему лишь как материал для демонстрации неправильности, „неграмотности“, странности речи Кириллова» (Левин В. Д. Языковая характеристика одного персонажа Достоевского: (К вопросу о роли устно-разговорной речи в художественном диалоге) // *Russian Literature and History: in Honour of Professor I. Serman*. Jerusalem, 1988. P. 61, 68. См. там же библиографию наиболее важных работ по теме.

<sup>15</sup> «Сказовый стиль» — особая тема, которой мы здесь не касаемся.

<sup>16</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 127.

<sup>17</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 32.

<sup>18</sup> Там же. С. 214.

ко осознавал, но точно описывал свою писательскую технику и самим описанием конструировал ее, действуя в соответствии с собственной терминологией.

Следует подчеркнуть, что, в каком бы значении ни употреблял Ремизов слово *слово* (лексема, текст, язык, речь), основой для него является з в у к: слово происходит из звука и осуществляется в звуке — произнесении<sup>19</sup>. Ремизов постоянно настаивает на том, что писатель должен проверять написанное на слух<sup>20</sup>. Это не только авторский прием (известно, например, что Алексей Толстой, работая, «разыгрывал в лицах» свои произведения), это твердая установка, цель: организовать письменный язык по законам речи. Вполне в духе Караджича Ремизов объявляет: «Хочу писать как говорю, а говорить как говорится»<sup>21</sup>.

«Проверка произнесением» только во вторую очередь имеет в виду действительно звучание, звуковое оформление, выходящее за пределы «глазного слуха»<sup>22</sup>. Более важен здесь *ритм*, который Ремизов считает основой фразы и далее — текста: «Всякое ограниченное словесное пространство, от Гоголя до прейскуранта, ритмично»<sup>23</sup>; Кодрянская, со слов Ремизова, говорит, что словесное выражение для него — ритм<sup>24</sup>, ср. к этому же: «Искусство слова — вес, число и мера»<sup>25</sup>. Ремизов пишет по грамматике, но это *грамматика речи*, и ее действительно надо проверять на слух и верно интонировать, иначе смысл фразы останется темным; интонация может быть смысловозначительным средством, более сильным,

<sup>19</sup> См. об этом работу автора: О концепте слова у позднего Ремизова // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры. М., 1999.

<sup>20</sup> «Сочетание слов проверять на слух» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 140.); «думай вслух и читай на голос, прислушиваясь к словам» (Ремизов А. М. Иверень. С. 160) и т. д. Примечательно, что необходимость «проверки на слух» ощущают и читатели: «Ф. Степун правильно говорил, что Ремизова самого нужно читать только вслух, очень медленно. При обычном торопливом чтении вся прелесть ремизовской прозы, узорный подбор его слов, особая конструкция фразы, — все это теряется для читателя» (Седых А. Далекое, близкое. М., 1995. С. 121).

<sup>21</sup> Ремизов А. М. Иверень. С. 17.

<sup>22</sup> Ср.: «„Опытные“ и неопытные писатели! во имя русского слова остерегайтесь музыки! Не ассонируйте, не рифмуйте в прозе...» (Ремизов А. М. Неизданный «Мерло». С. 212).

<sup>23</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 356.

<sup>24</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 135.

<sup>25</sup> Там же. С. 110.

чем слово<sup>26</sup>; графические же знаки — лишь ее бледным соответствием: «Переписывая, приучитесь делать „красные строчки“. Помните, я говорил, как выразить интонацию? Я думаю, в какой-то мере, или отчасти, это невыразимое словами можно передать графически: расположением строчек»<sup>27</sup>.

Грамматика Ремизова описывается терминами: *лад, склад, уклад русского природного языка/речи*: «корплю над „русским ладом“»<sup>28</sup>; «следую природному движению русской речи»<sup>29</sup>. Это термины, а не метафоры, и основаны они на его весьма продуманных суждениях об истории русского литературного языка, о направлении его развития, иноязычных влияниях и т. д.<sup>30</sup> Здесь мы не будем рассматривать эту тему, подчеркнем лишь, что в диахронии и синхронии — Ремизов опирается на «природный» язык, ориентированный не на застывшие клише «неподвижного» литературного языка, а на живую речь: «Надо входить в самую гущу склада живой речи, иначе будет наше стертное»<sup>31</sup>; в ней «не все лады слажены — русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть»<sup>32</sup>. Иными словами, Ремизов исходил из принципиального многообразия различных воплощений русского литературного языка, многообразия, которое в

<sup>26</sup> Ср. любопытную аналогию: «Слова не образуют язык; образуют его интонации слов. В аналогии с музыкой, звук сам по себе ничего не значит: он получает музыкальное содержание только тогда, когда он интонирован. Звуковая интонация есть первооснова музыкального языка. Структура музыкальной фразы определяется интонацией...» (*Лурье А.* Чешуя в неводе // *Воздушные пути* (Нью-Йорк). 1961. Вып. 2. С. 205).

<sup>27</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 51. Об этом же пишет Антонелла д'Амелия («Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова) // *Ремизов А. М.* Учитель музыки. Paris, 1983. P. VIII): «Как музыкальная партитура пишется для исполнения, так и проза „Взвихренной Руси“ со своими интонационными знаками, подчеркивающими фактуру языка, написана для чтения вслух — отчаянная попытка избежать судьбы печатного слова, лишённого голоса и жеста!»

<sup>28</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 32.

<sup>29</sup> Там же. С. 275.

<sup>30</sup> Ср. экспликацию этих терминов: «построение сложенных слов — „уклад“» (*Ремизов А. М.* Огонь вещей. С. 141); в применении к литературе/литературоведению: «Элементы, анализ литературного произведения: язык, стиль (лад), композиция (уклад), образы, жанр (литературный тип), идейность» (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 135).

<sup>31</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. С. 262.

<sup>32</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 42.



его понимании основано на *речи*: «Природный лад живой речи неизменен, а народная речь непостоянна, и словарь народных слов меняется в зависимости от слуха и памяти»<sup>33</sup>. «Я не хочу воскрешать какой-нибудь стиль, я следую природному движению русской речи и, как русский с Русской земли, создаю свой»<sup>34</sup> — таково лингвистическое credo Ремизова, которое он практиковал в своем творчестве. Пожалуй, наиболее сжато и емко оно выражено в недавно опубликованном фрагменте из его рабочей тетради «На русский лад»: «Мое завещание русскому народу: писать по-русски»<sup>35</sup>.

Для Ремизова обращение к *русской речи* означало прежде всего преодоление иноязычного синтаксиса, довлеющего русской литературе: «С первой книги начали мудровать над природной русской речью: обрядили ее в болгарскую одежду, болгарскую сменила церковно-славянская, церковно-славянскую — польская, в Киеве сшита, потом немецкая и французская, а кончилось смешью: штана немецкая, рукав французский»<sup>36</sup>. Поэтому: «...в моей языковой душе идет непрерывная борьба между моим русским природным ладом и навязанной мне немецко-французской грамматикой, по ней я учился, читал образцовые произведения русской литературы»<sup>37</sup>.

*Речь* отличается принципиально *иным* порядком слов, однако бо́льшая, по сравнению с нормативными канонами, свобода не означает бессистемности. В каждом отдельном слове, в каждой единице текста (элементарная синтаксическая конструкция, фраза, абзац и т. д.) Ремизов видел пространство всего текста. Организовать это пространство, то есть передать «звучащие смыслы», найдя адекватное соответствие интонации, можно было, по его убеждению, средствами синтаксиса, причем синтаксиса разговорной речи, и прежде всего — более свободным<sup>38</sup>, вернее, обусловленным иными критериями<sup>39</sup> *порядком слов*. «Ведь дело не в

<sup>33</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 51.

<sup>34</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 275.

<sup>35</sup> Ремизов А. М. Рабочая тетрадь. С. 213–217.

<sup>36</sup> Там же. С. 215.

<sup>37</sup> Там же. С. 216.

<sup>38</sup> Возможно, именно эту свободу имеет в виду Ремизов, когда пишет: «Пушкина привлекал „базар“ — русский склад этой речи (а в матерьялах история склада этой речи)» (Ремизов А. М. Неизданный «Мерлог». С. 212).

<sup>39</sup> «На соединение слов надо наострить ухо: чтоб избежать рубки, каши» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 130).

словах, а в *порядке слов*, в *синтаксисе*. <...> Пишите как у вас *ска- зывается*» (курсив мой. — Т. Ц.)<sup>40</sup>.

В этой формулировке — формула ремизовской *письменной* речи, перестроенной по законам *устной*: «Запись — силуэт, или только скрепленные знаками строчки. Надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным»<sup>41</sup>. Эту формулу он повторяет и развивает: «Перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит»<sup>42</sup>; надо «слышать и видеть отдельные слова и соотношения слов»<sup>43</sup>; «Искусство начинается, когда вы по написанному СОБИРАЕТЕ звуки (слова)...»<sup>44</sup>; «Слова приходят на ум гурьбой, не одно. Искусство не только выбор слов, а и сочетание — сложение»<sup>45</sup>; «За три года я научил вас словесному порядку и вы достигли ступени не только „рассмотрения дела“, но и „рассуждения“, по-ученому *инверсии* — переворачивания, перестановки слов»<sup>46</sup>; «Буду мучиться не над словами и как их разместить — слова и порядок слов, все у Гоголя — а построением из этих слов...»<sup>47</sup>; «В „Учителе музыки“ я делаю всякие опыты со словом. (Все это возможно, только владея языком.) <...> Например: постройте фразу „одним духом“ без остановки — 1/2 страницы без точки»<sup>48</sup>; «И мне ли не знать, что музыка, как и литературное произведение, — „математика“. И вы это хорошо знаете по себе, и что такое переброска слов, как не алгебраическое решение уравнений»<sup>49</sup> и т. д.

<sup>40</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 32.

<sup>41</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 134. К этому же (почти охсюморно): «Я вслушиваюсь в живую речь и следил за *речью* по документам и *письменным памятникам*» (курсив мой. — Т. Ц.) (Там же. С. 42); «Для меня особенно любопытно — документы. Только так я проникаю в сердцевину природного склада речи» (Там же. С. 312). См. построенную на документах — подлинных и стилизованных — его книгу «Россия в письменах» (Берлин, 1922). Ср. и приводимый Ремизовым образец, который откликается в его собственных *укладах*: «Чтение русского воздух. „Так танцовали, что и сорочки хоть выжми от поту их“. Замечание простой речи о танцах (XVIII в.)» (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 262).

<sup>42</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 42.

<sup>43</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 143.

<sup>44</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 204.

<sup>45</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 110.

<sup>46</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 138.

<sup>47</sup> Там же. С. 200.

<sup>48</sup> Там же. С. 112.

<sup>49</sup> Там же. С. 193.

И вот подбор примеров, ремизовская теория на его же практике (чтобы проникнуть в синтаксический строй, читать надо вслух):

Выхожу на кухню, прислушиваюсь, как ветер поет, но это в сумерки. Лампа в 60 так ярко осветила и что-то не слышать. А я люблю слушать его песни, — его песни отзвук — и земли не будет, а Он останется, то, что было до создания мира и будет, когда все разрушится<sup>50</sup>.

...да у нас жгли без затей, ничего с инквизицией, лишали причастия, а просто «чтобы впредь не повадно было воровать...»<sup>51</sup>.

Бедность моя, сегодня на прогулке думал, может быть из 60-и 3, 4, 5 не больше, все остальное хочу взлететь, а земля тянет<sup>52</sup> (речь идет о собрании записанных Ремизовым снов).

Моя жизнь шла кувырком, но я свой за зеленой оградой, а она только через меня сюда, и вся жизнь ее была пронизана горечью жить у чужих<sup>53</sup>.

...я очень «физический», «предметный», «образный», и чистая мысль — у меня нет рук схватить ее и подчинить себе<sup>54</sup>.

...и я иду крепко, не хоронясь, и если в метро, не растерянно, а как полагается всякому, прежде чем углубляться, рассматриваю и замечаю направление, чтобы туда попасть, куда нужно, а не в другую сторону ехать, а по утрам из булочной с «фиселью», такой длинный и узкий хлеб-палка, несу не горбясь, человеком по роду и кости — русский<sup>55</sup>.

И вечером на кухне слушаю — гудит ветер. В его песне — куда мы все уходим и в свой срок там найду свой угол<sup>56</sup>.

И как мои игрушки существуют, потому что я, так и эти печати, потому что есть еще на белом свете такой чудак, есть вера его в их неподдельность<sup>57</sup>.

На содержательном уровне эта структура может быть сопоставлена со структурой и, соответственно, записью сна<sup>58</sup>: «мой сны пронизаны словами и фразами»<sup>59</sup>; «Этот первый мой и единствен-

<sup>50</sup> Там же. С. 85.

<sup>51</sup> Там же. С. 86.

<sup>52</sup> Там же. С. 143.

<sup>53</sup> Ремизов А. М. В розовом блеске. С. 309.

<sup>54</sup> Ремизов А. М. Иверень. С. 26.

<sup>55</sup> Ремизов А. М. Встречи: Петербургский буерак. Paris, 1981. P. 158–159.

<sup>56</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 340.

<sup>57</sup> Ремизов А. М. Взвихренная Русь. London, 1990. P. 357.

<sup>58</sup> См. работу автора «О ремизовской гипнологии и гипнографии» в кн.: Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993.

<sup>59</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 333.

ный рассказ написан „куроляпкой“ без связи в почерке и в словах, как бывает во сне»<sup>60</sup>. И к этому изложение снов:

Конь мимо меня, какая доброта, приветливость, а у меня в руках ведро — сверкает луной... <...> И этот конь после вчерашних (в сне) серых жерновов и теплого камня с блеском — камень Лермонтова — роковой — на пороге<sup>61</sup>.

И далеко отошли, а я все вижу, как движется он на своих обручках и какой это через силу усталый от безчувственной (не вызывающей сочувствия) мольбы взгляд<sup>62</sup> и т. п.

Разумеется, обнаруживать в произведениях Ремизова приемы и обороты устной речи — в определенном смысле ломиться в открытую дверь; это не раз отмечалось в литературе и особенно подробно изложено в важной работе О. Раевской-Хьюз «Защита Ремизовым русского языка»<sup>63</sup>. Нам бы хотелось показать, что речь идет о планомерной и последовательной перестройке языка в принципиально иной лад (если, вслед за Ремизовым, пользоваться музыкальной метафорой), об актуализации *устно-разговорной разновидности русского литературного языка* и о стремлении сделать ее равноправной (а в понимании Ремизова — истинной) ипостасью литературного языка.

Мы цитируем здесь известную книгу О. А. Лаптевой о русском разговорном синтаксисе. Название книги уже ее содержания, о чем свидетельствуют выводы, по сути дела описывающие «случай Ремизова»: «Современный русский литературный язык наряду с компонентами стилевого характера располагает своей устно-разговорной разновидностью. <...> Устно-разговорная разновидность обладает собственным набором средств со своей внутренней синтагматикой и парадигматикой. В то же время этот набор входит в системные отношения с общелитературными средствами»<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Ремизов А. М. Иверень. С. 20.

<sup>61</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. С. 356.

<sup>62</sup> Там же. С. 101.

<sup>63</sup> Raevski-Hughes O. Alexej Remizov's Defense of the Russian Language // Language, Literature, Linguistics. Berkeley, 1987. См. также: Gorlin M. Alexej Remizov // Gorlin M., Bloch-Gorlin R. Etudes littéraires et historiques. Paris, 1957. P. 164; Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris, 1978. P. 146–147; Aronian S. The Russian View of Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1985. Vol. 18. Slobin G. Remizov's Fictions 1900–1921. Illinois, 1991. P. 153 et passim.

<sup>64</sup> Лаптева О. А. Русский разговорный синтаксис. М., 1976. С. 363–364 и далее.

В этом языковом варианте действуют совокупно строевой синтаксис, актуальное членение и ритм, а изменения касаются сферы словорасположения и сферы структурно-грамматической; словорасположение становится участником организации синтаксической модели и обретает способность отличать устно-разговорное синтаксическое средство от общелитературного. Словорасположение, поддерживаемое свободным характером порядка членов в русском предложении, основывается на *трех* главных принципах: стремление к инициальному положению информативно более значимого члена; добавление в конце высказывания информативно малозначимого члена, отсутствующего в первоначальных коммуникативных установках высказывания; ритмически организованное чередование ударных и безударных звеньев; актуализируются конструкции с именительным темы (и происходит вообще экспансия именительного падежа); состав, который представляет основную информацию, дробится; порядок слов подчиняется порядку ассоциативного нанизывания; свободно размещаются энклитики и проклитики и т. д. и, наконец, чрезвычайно важное: порядок слов «выступает в качестве равноправного грамматического средства и становится элементом структуры модели <...> из „сопроводителя“ он становится участником синтаксических отношений»<sup>65</sup>.

Высокая по сравнению с письменным вариантом литературного языка свобода, затрагивающая и элементарные синтаксические конструкции, и более крупные единицы, от предложения до текста, не означает хаотического безразличия, как и не означает подчинения формы содержанию: выделяются не только отдельные клише, но и закономерности, тяготеющие к правилам, то есть в конце концов — к грамматике устно-разговорного варианта литературного языка, потому что именно законам своей грамматики он и подчиняется. В изобилии приводимые в книге примеры идентичны по структуре ремизовским опытам, ср. случайную выборку:

А где мой шнурок держала ты; Там «Березка» магазин; Чисто чтобы было; Там семеро было москвичей и еще один; Пусть там как хотят критики смотрят; Что же это, мои отстают часы, что ли, да?; Я лежала их и считала; Туда далеко там турник где стоит; Я вот ходила за молоком через дом к старушке-то вот глаз кривой и т. д.

<sup>65</sup> Там же. С. 203.

Это примеры бытовые, они выглядят стилистически заниженными, но именно на их фоне прекрасно видно все богатство художественных возможностей, скрытых в устно-разговорном варианте литературного языка и «вытягиваемых» из его глубин Ремизовым. То, что Ремизов писал не спонтанно, а на основе грамматики устно-разговорного варианта русского литературного языка, видно хотя бы из следующего примера: «Единственный Бунин обратил внимание не на слова, а на слог — связь слов. Мой синтаксис приводил его в ярость: безграмотно. Пример — последняя фраза в рассказе о Шмелеве („Мышкина дудочка“): „И не палка, не посох, клюкой стуча по тротуару, центурион — повернул за угол. И пропал“. (По Бунину надо было: „И не палкой, не посохом, клюкой...“)<sup>66</sup> — классический пример экспансии именительного падежа.

Этот пример возвращает к противопоставлению двух вариантов русского литературного языка, письменного и устного, противостоянию (открытому, со стороны Бунина, и поддразнивающему, со стороны Ремизова) двух *первых прозаиков* первой эмиграции. Сейчас становится особенно очевидной ненужность этого противопоставления: выбор Бунина — надежность материала и тем самым гарантия успеха; выбор Ремизова — заведомый риск, предусматривающий условность, почти искусственность результатов. В определенном смысле Ремизов — экспериментатор, ставящий опыт на самом себе и вполне сознающий опасность, которой он себя подвергает. Пожалуй, только теперь (да и то не в полной мере) мы можем оценить его упорную смелость в «перетряхивании» русского литературного языка, так же как планомерность и лингвистическую обоснованность его реформаторской деятельности<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 300.

<sup>67</sup> В определенном смысле тот же эксперимент можно видеть и в ремизовской графике: «Словесная графика, графическая словесность, таким образом, проделала у Ремизова обратный путь. От каллиграфии к свободной графике. От беловика к черновику. <...> <Графика Ремизова> не существует отдельно от его, ремизовского слова. И тогда, когда пересекается с графическим языком своего времени. Или даже опережает его» (Молок Ю. А. По ту сторону умения и неумения: (О графических текстах Алексея Ремизова) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 156.).

# «Поэма без героя» Анны Ахматовой

(некоторые итоги  
изучения в связи  
с проблемой  
«текст–читатель»)

**«И**так, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом», — писала Ахматова в статье «„Каменный гость“ Пушкина», и, как всегда, здесь следует усматривать указание на ее собственные взаимоотношения с читателем. Сама конструкция этого афористического пассажа содержит те, на первый взгляд, почти незаметные ахматовские «сдвиги» — в смыслах, логике, грамматике, — которые оборачиваются почти императивом к принципиально новому видению объекта. Но это обнаруживается лишь при внимательном чтении-толковании. Противопоставление в той форме, в какой оно преподносится Ахматовой, звучит почти оксюморонно: *Не X неподвижен, а Y не может его догнать*, или *не X неподвижен, а Y движется недостаточно быстро*. Самый простой способ приведения этой конструкции к уровню общепринятой логики — снятие двух отрицаний при поэзии («поэзия не неподвижна»): поэзия подвижна, и именно благодаря этому ее свойству возникает та разница скоростей, при которой читатель оказывается позади.

Но это было бы слишком легким решением, поскольку оно снимает противопоставление поэзии/поэта и читателя по амбивалентному в отношении к поэзии признаку *движение*. В сущности, *подвижность/неподвижность* поэзии не может быть определена однозначно: она как точка на горизонте, к достижению которой устремляется читатель и которая по мере его приближения к ней удаляется, оставаясь в конце концов недостижимой. Можно привести и другую метафору этого иллюзорного «взаимного сближения», или движения: *ситуация моста* (ср. важность этого символа для Ахматовой, особенно в связи с «Поэмой без героя»): если стоять на мосту «против течения» и смотреть, как движется река, то очень скоро возникает ощущение того, что река неподвижна, а мост — движется (или весь город плывет *по Неве, иль против течения*). Так и в этой мысли Ахматовой могут быть зашифрованы и сложность концепта *движение* в связи с его принципиальной относительностью, и проекция этого концепта на пространство поэтического текста, в котором сосуществуют во взаимном движении его автор и его адресат.

Задача «ахматовского читателя» — если не поспеть за поэтом, то по крайней мере идти по его следам, по оставляемым им путевым знакам. Этому движению уместно сейчас подвести *некоторые итоги*. Следует подчеркнуть, что в данном случае речь идет не об итогах в узком смысле слова, то есть о том, что было реализовано и что опубликовано в многочисленных (по окончании 1989-го, «ахматовского» года и бесчисленных) монографиях, статьях, публикациях, комментариях, мемуарах и т. п. Как это ни покажется странным, но здесь «итоги» обходятся не только без библиографии, но и без имен тех, кто вложил свою лепту в ахматовиану, — и эта анонимность вполне сознательна. Она объясняется не нежеланием устанавливать иерархию и тем самым вольно или невольно давать оценки (вернее, не только этим). Для нас более важным было показать, что формирование «ахматовского читателя-исследователя» происходило по «методике», заданной ахматовским текстом, что прокладывание пути шло по ее указаниям, по большей части прикровенным, в виде намеков, и даже сбивающим с толку.

Наши собственные занятия «Поэмой» датируются началом 1960-х годов; число единомышленников, с которыми обсуждались подступы к тому, что сейчас называется «дешифровкой», было тогда невелико. Но и раньше, и одновременно, и позже обращались к «Поэме» и другие: она, как в воронку, втягивала в свое изучение,



толкование, сопричастие все больший и больший круг «адептов», которых объединяло одно: осознанно или инстинктивно, но они шли по пути, намеченному Ахматовой специально для «Поэмы», то есть выполняли поставленные ею (Автором/Героиней, самой «Поэмой») «задания». При всех девиациях, этот путь оказался в конце концов *единым*. Поэтому то, что мы теперь знаем о «Поэме» (или то, чему она нас обучила), то, что продолжаем узнавать, то, что еще узнаем в процессе бесконечного преследования «Поэмы», — все это есть как бы результат совместного творчества ее «учеников». Разумеется, среди них были и есть «первые ученики».

Нам показалось более важным попытаться проникнуть в самодовлеющий механизм «Поэмы», который активизирует возможности ее исследователя. Мы пытаемся восстановить в самом общем плане историю того, как «Поэма» выбирала своего читателя и обучала его, преследуя при этом свои цели. Эти цели обнаружились сейчас, по результатам; результаты же, в свою очередь, зовут к дальнейшему изучению «Поэмы», и весь процесс оказывается *perpetuum mobile*.

Приближение к «Поэме» началось с того, что при множестве вопросов, недоумений и неопределенностей стало сразу ясно: «Поэма без героя» — радикальный опыт преобразования жанра поэмы, с которым в русской поэзии за последний век, пожалуй, трудно что-либо сопоставить. Очевидно было, что для такого принципиально нового текста следовало выработать и особый метод анализа, ключ к которому, как оказалось, содержится (в буквальном смысле, то есть выражается словесно, *формулируется*) в самой «Поэме».

Наверно, самое трудное, особенно для исследователей «со стажем», восстановить *начала*, — когда в их распоряжении были лишь разрозненные публикации отдельных фрагментов «Поэмы» и немногочисленные списки. Постепенно, в течение десятилетий всплывали (и это продолжается по сей день — таковы особенности «Поэмы») новые и новые списки, строфы и строки (и не только «неподцензурные»), записи слушателей и читателей и, наконец, — едва ли не самое важное — «Проза о Поэме», содержащая ее (и Автора) автометаописание. Собственно говоря, именно эта проза — «Письма», «Вместо предисловия», записанные Ахматовой читательские отзывы, история и хронология «Поэмы», наконец, ее полная прозаическая ипостась (балетное либретто) — сыграла роль арбитра, верифицировав многое из того, что было «добыто» раньше, и тем самым апробировав избранный путь.

Иными словами, *эксплицитно* подтвердилось то, что содержалось в «Поэме» (главным образом в ее стихотворной части) *имплицитно*, а это означало, что внимательный читатель верно уловил путевые вехи.

Самый общий и самый первый подход к «Поэме» состоял в том, чтобы рассматривать ее как текст особого рода, принципиально открытый, одновременно имеющий начало и конец и не имеющий их (с одной стороны, Ахматова точно указывает день, когда к ней *пришла* «Поэма», с другой — затрудняется определить время, когда она начала *звучать* в ней; несколько раз она объявляла «Поэму» законченной, каждый раз снова к ней возвращаясь), поскольку этот текст находился в процессе непрерывного творения. Здесь трудно сказать, текст ли интериоризирован в жизнь, жизнь ли интериоризирована в текст, и попытки установить это однозначно не имеют смысла. Естественно, что эти особенности характеризуют «Поэму» как текст с особенно сложной структурой, сопоставимой, в частности, со структурой архетипического мышления (*бриколаж*, в терминологии Леви-Стросса, то есть не прямой путь, маскировка), с музыкальными структурами и т. п. В этом смысле *уход* «Поэмы» в балетное либретто — иллюстрация заложенной в ней возможности перекодирования, явления в различных воплощениях (*performances*).

Одна из особенностей структуры такого рода — *обращенность на текст*, то есть обращенность *Автора* на текст и *текста* на текст, что проявляется по крайней мере в двух аспектах: *интертекстуальность* и уже названный *бриколаж*. Интертекстуальность бросалась в глаза, даже если бы не было специальных указаний Ахматовой на цитирование (прежде всего — на автоцитаты). В «Письме к N. N.» Ахматова указывала на стихотворение «Современница» как на предвестницу, *присланную* «Поэмой». Стихотворения с таким названием не было, но по строкам «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше», отраженным в «Поэме» («Всех наряднее и всех выше»), легко опознавалось стихотворение «Тень». Эпиграф из стихотворения Вс. Князева «Любовь прошла...» побудил обратиться к сборнику его стихов, где был найден «палевый локон». Хрестоматийные блоковские «знаки» («та черная роза в бокале») определенно заставляли обратиться к цитатному слою «Поэмы», возраставшему лавинообразно. Это задание было сформулировано Ахматовой в самом начале, в «Первом посвящении»; поиски *чужого слова* оказались хронологически первыми в анализе «Поэмы» и, как и она сама, не имеющими конца. Введено было поня-

тие «соборной», или «перетекающей», цитаты, восходящей не к одному, а одновременно к нескольким источникам или указывающей на некий цитатный архетип. Эта зыбкость, многослойность цитирования отводит упреки (и Автору, и особенно исследователям) в том, что «Поэму» хотят превратить в канонический центон, в том, что Ахматова писала, «обложившись книгами» (хотя ее обращение к первоисточникам впоследствии было подтверждено мемуарными данными). Смысл центонности заключался в том, чтобы обратить внимание читателя на некий фон, постоянно слышимый *второй шаг*.

Насыщенность «Поэмы» *чужим словом*, казалось бы, служит указанием к поиску героев-прототипов, тем более что Ахматова настойчиво повторяет, что в основе сюжета лежит действительное событие, хорошо известное современникам. Однако более пристальное внимание позволяет обнаружить, что *чужое слово* выводит не столько к *прототипам*, сколько к *метапоэтическому* слою «Поэмы», едва ли не превалирующему над сюжетным. В определенном смысле в основу «Поэмы» положен меональный способ письма, в свое время сформулированный Мандельштамом: «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда»<sup>1</sup>. В статье «Выпад» Мандельштам говорит о *роли читателя* (читателя, который эту свою роль понимает и берет на себя сознательно) в овладении такого рода текстом: «...поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным <...> все эти значки <...> поэтически грамотный читатель ставит <...> от себя, как бы извлекая их из самого текста» (курсив мой. — Т. Ц.)<sup>2</sup>.

В поэтике Ахматовой эти отступления, *наросты*, *проколы* и *прогулы* становятся важнейшими конструктивными приемами. Не является ли сама «Поэма» сплошным отступлением? Достаточно сложно вычленив в ней непосредственно сюжет (любовный треугольник), и оказывается, что ему отведено очень небольшое пространство текста. Вообще же в «Поэме» все как бы «вокруг да около»: *Вместо предисловия, Три посвящения, Вступление, Интерме-*

<sup>1</sup> Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2: Проза. С. 40.

<sup>2</sup> Там же. С. 230–231.

дия, *Послесловие, Интермеццо, Эпилог, Примечания*, многочисленные (и варьирующиеся) эпиграфы, пропущенные (*бродящие вокруг*) строфы, даты, сноски, прозаические ремарки, *Проза о Поэме* заполняют ее пространство, растворяя в себе то, что в других традициях является не только основой, но и необходимым условием данного жанра (и новаторство Ахматовой проявляется прежде всего в этом; вернее, этот прием — начало, на которое навивается и многое другое, выводящее «Поэму» из рамок жанра).

Подступы и отступы, частности, дигрессии оказываются тем меональным каркасом, на котором, как на воздухе, держится то, что определяется не по существу, не «материально», а лишь по изменению конфигураций во вспомогательных частях «Поэмы». Прямое описание заменяется нулевым, апофатическим, теневым, опрокинутым (зеркальным) и т. д. Лучше всего (как всегда) это сформулировано самой Ахматовой (о ее портрете работы Модильяни): «...сказал мне об этом портрете нечто такое, что я не могу „ни вспомнить, ни забыть“, как сказал один известный поэт о чем-то совсем другом». Или (в «Прозе о Поэме»): «...того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка, в „Поэме“ действительно нет, но многое основано на его отсутствии».

Один из результатов такого рода меонального описания — создание семантической неопределенности, амбивалентности: элементы поэтического текста плавают в семантическом пространстве как бы взвешенно, не будучи прикреплены к одной точке, то есть не обладая однозначной семантической характеристикой. Между элементами текста оказывается разреженное семантическое пространство, в котором привычные, автоматические семантические связи ослабевают. Автор строит семантическое пространство текста с высшей степенью свободы. Отсюда возникает *концепт двойников* — не *двойника*, а именно *двойников*, множасьихся бесконечных отражений — но чьих? или чего? Точкой отсчета оказывается Автор как создатель текста, как демиург в мифологическом смысле слова, — но не как образец, на который ориентированы (или «похожи») другие. В этом смысле снимается вопрос «схожести» двойников, и цель видится в другом: в трансцендентальном объединении всего многообразия мира. Двойником Автора оказывается не только Героиня («Ты — один из моих двойников»), но и Город («Разлучение наше мнимо, / Я с тобою — неразлучима»); «Где сама я и где только *тень*» — это, среди прочего, и «*Тень моя на стенах твоих...*»

Атмосфера неопределенности в «Поэме» настолько обволакивает, что не может не возникнуть вопрос: нужно ли в таком случае искать прототипы? Как будто все сказанное выше свидетельствует о том, что это совершенно необязательно, что, напротив, это было бы нарушением приема. Более того, поиски прототипов или реалий в литературе, особенно в поэтическом произведении, обычно выводятся за пределы непосредственного анализа текста в литературно-исторический (биографический) комментарий; тем самым подчеркивается их факультативность. Действительно, сила художественного произведения и залог его долгой жизни во времени и пространстве — в том, что оно остается значимым, равным самому себе и тогда, когда его реалии оказываются забытыми и невозстановимыми. Собственно, об этом же говорит и Ахматова, отказываясь объяснять «Поэму» и руководствуясь высоким примером: «Еже писах, писах».

Однако в сложной, «перевертывающейся» семантике «Поэмы» это утверждение опровергается самим Автором — и таким образом, что в нем можно видеть *побуждение, указание, а не запрещение* искать потаенные смыслы. Сомневаясь в догадливости читателя или понимая, что для этой «Поэмы» нужно читателя обучать и «создавать» (не отсюда ли подчеркивание постоянной борьбы-помощи читателя, то есть его сотрудничества с Автором?), Ахматова вводит особую часть «Поэмы» — «Решка», которая является своего рода руководством, «учебным пособием» для читателя: в ней содержатся и указания на то, как преодолеть непонимание, и настойчивые побуждения к поискам. И здесь снова следует сказать, что путевые знаки были определены правильно — и не только в основном, но и в деталях. Уже говорилось, что когда поиски начинались, то начинались они, по разным причинам, практически с нуля. Но когда стали известны (доступны) фрагменты «Прозы о Поэме», и прежде всего балетное либретто, оказалось, что сотрудничество Автора и читателя-исследователя было плодотворным.

Однако это был лишь первый слой «Поэмы». После того как была восстановлена (и установлена) ее реальная подоснова, выяснилось, что «на самом деле» все было не то или не так или, во всяком случае, не совсем то и не совсем так. «Запрещения», которые мы только что определили как скрытые указания, приобрели свое прямое значение, предостерегая от буквализма. Определенную роль в излишне буквальном восприятии «Поэмы» сыграла ее магия, увлекающая в свой водоворот читателя. Если задуматься,

можно ли было требовать от сложнейшего поэтического произведения, чтобы оно в то же время было и точной летописью? Как могла возникнуть иллюзия, что реалии вошли в «Поэму» не преобразованными волей Автора?

Итак, привели ли поиски шифра (по указанию Ахматовой) к дешифровке, в частности к однозначному установлению прототипов? В таком понимании дешифровки — нет. Более того, оказалось, что исследователи не смогли выйти за пределы, установленные Ахматовой: подтвержденными оказались те фигуры, которых она сочла возможным назвать; другие так и остались неузнанными — предположительными или «соборными». Настойчивость магических чисел — *второй шаг, двойное или тройное* дно шкатулки, *третьи, седьмые и двадцать девятые* смыслы и т. д. приводят к пониманию того, что с читателем-учеником, читателем-исследователем ведется очень сложная игра. В частности, опровержения — не надо искать такого-то или то-то — являются по сути введением новых имен, расширением границ текста. Это не просто «Поэма без героя», это *Поэма без героев*, и при этом указано слишком много таких не-героев! (прием далеко не тривиальный). Таким образом, *умышленность* «Поэмы» является абсолютной, все детали проработаны, все они нацелены на читателя. Это, естественно, никак не опровергает спонтанности «Поэмы», которая *вела* Автора и *спасала* его, то есть выполняла в отношении Автора ту же демиургическую роль.

Здесь нельзя не задуматься о целях, которые ставила Ахматова, достаточно определенно формулируя их в той же «Поэме». Это прежде всего цели «литературные», о которых уже говорилось: взломать застоявшийся жанр русской поэмы, создать нечто принципиально новое, подчеркнуть непохожесть на предыдущее и непохожесть на самое себя, но одновременно — «самопреемственность», то есть тождество самой себе. В этом смысле «Я тишайшая, я простая» является откровенным розыгрышем.

С Ахматовой надо постоянно быть настороже. И отзывы читателей, которые она приводит, и раздражение на их непонятливость (ср. «Второе письмо», где читателя упрекают в излишней доверчивости, в том, что он дал себя сбить ложными указаниями) — все приводит к одному и тому же: поиски сюжета, прототипов надежнее вести средствами *самого текста* (в рамках интертекстуальности), чем на основе мемуаров, — и не только потому, что в отношении мемуаров всегда актуален критерий достоверности/недостоверности. Целью Ахматовой было не описание неко-

его события, случившегося в ее кругу, а воссоздание литературно-художественной стороны определенного исторического периода с его сугубо знаковыми, символичными реалиями.

Ахматова «заставила» провести историко-культурные, литературоведческие, театроведческие, музыковедческие и другие изыскания, чтобы восстановить *петербургскую гофманиану* и ее роль в контексте трагического периода русской истории. Детали, разбросанные в «Поэме», оказывались теми ниточками, которые вытягивали целые пласты. Кто знает, открылась бы та часть петербургской гофманианы, которая была связана с «Бродячей собакой», если бы о ней не напомнила Ахматова («Мы в „Собаку“»), позаботившись дать к этому упоминанию разъяснительный комментарий, поскольку трезво представляла, что новым поколениям читателей такой комментарий необходим. Таким образом, можно определить *две* задачи «Поэмы», более чем значительные: 1) реформировать жанр поэмы; 2) восстановить «Петербург 10-х годов».

Однако при всей важности этих задач Ахматова не могла ими ограничиться. Оставляя в стороне жанровый эксперимент, можно было бы сказать, что за его пределами осталось сентиментальное или романтическое путешествие, выдержанное в пессимистических тонах. Нельзя забывать о времени, когда это писалось, о биографических обстоятельствах самой Ахматовой, о жизни, в которой основными категориями *бытия* оказывались *память* и *совесть*, единственное, что могло противостоять хаосу и царству Хама. У Ахматовой есть прямые поэтические высказывания о том времени, и прежде всего «Реквием». «Поэма» же является связующим звеном, гарантией сохранения Человека равным самому себе и запретом на забвение. «Это я, твоя старая совесть, / Разыскала сожженную повесть» — строки представляют собой как бы *motto* «Поэмы». Поэтому ее моралистичность и, в частности, полемика с тем, кто по косвенным и цитатным признакам опознается как Кузмин (но не отождествляется с ним однозначно), не относится к жанру литературной полемики. Персонаж, ставший олицетворением «беспамятности», тот, для кого «не было ничего святого», несет в себе разрушение. Задача же «Поэмы», и при этом самая главная, — этому разрушению не только противостоять, но самой стать средоточием, связующим звеном, надеждой на восстановление.

И попутно с этими высокими целями Ахматова (или «Поэма») создала своего читателя-исследователя, оказавшись образцовым руководством по структуре текста (или образцовым полем для раз-

работки и применения понятия интертекстуальности). В чем же состоял способ обучения, дидактический уровень «Поэмы»?

Как представляется, ключ надо искать в сочетании двух полюсов «Поэмы» — *спонтанности* («Поэма», написанная *под диктовку*, Автор — аппарат, улавливающий *нечто*) и *умышленности*. В этом последнем случае мы вновь возвращаемся к бриколажу, то есть непрямому пути. Так же как в архетипической модели мира, бриколаж является основным и наиболее действенным способом обучения ориентировке в мире, освоения человека в пространстве и освоения человеком пространства, так же и в «Поэме» бриколаж оказывается не только основным конструктивным приемом (и естественно, художественным средством), но и наиболее действенным способом обучения.

«Поэма без героя» Анны Ахматовой — пример того, как текст обучает читателя, предполагает в читателе исследователя, заставляет его работать и при этом ставит ему пределы, но так, чтобы он стремился их перейти. Вновь и вновь обращаясь к «Поэме», мы одновременно и остаемся на одном и том же месте, и идем по пути, которому нет конца, пытаясь «поспеть за автором».



# Наблюдения над категорией определенности— неопределенности в поэтическом тексте

(поэтика  
Анны Ахматовой)

**П**роблема проекции грамматических категорий на выражение смысла в связном тексте весьма значима, особенно когда речь идет о поэтическом тексте. Для него может быть выделен особый уровень «грамматической образности» (grammatical imagery, см. прежде всего разборы текстов у Якобсона), который интерпретируется как глубинная семантическая организация поэтического текста. Далее возникает возможность установить систему соответствий между формально-грамматическим и содержательным уровнем: естественно, что соответствия такого рода выходят за пределы частных и лежащих на поверхности схождений.

В этом аспекте особый интерес представляет *определенность—неопределенность*, во-первых, потому, что она особенно явно связана с семантикой (что традиционно заставляет приписывать смысловую мотивированность любо-

му проявлению соответствующей граммемы); во-вторых, потому, что она допускает максимальную вариативность в плане выражения (см. актуальную проблему выражения *определенности—неопределенности* в языках без артикля, за пределами артикля; ее роль в организации текста и т. п.). Здесь предпринимается попытка показать, что по крайней мере для некоторых поэтических текстов ощущение неопределенности, амбивалентности на содержательном уровне имплицитно актуализацию *определенности—неопределенности* на уровне формально-грамматическом.

## 1

Значимо и неслучайно, что содержательная неопределенность поэзии Ахматовой была эксплицирована при лингвистическом подходе к анализу ее поэтики: В. В. Виноградов в своей работе «О поэзии Анны Ахматовой» посвящает этому раздел «Намеки, недомолвки, эвфемизмы»<sup>1</sup>. На первом же шаге анализа открывается, что смысловая недоговоренность у Ахматовой связана с дейксисом, то есть с классом указательных слов, на формальном уровне по преимуществу представляющих категорию *определенности—неопределенности*, и проявляется прежде всего в нетривиальном использовании местоимений. Нетривиальность заключена в достаточно тонких сдвигах и отклонениях от нормативной грамматики, представляющихся на первый взгляд малозначительными. Более того, они нередки в обычной разговорной речи, и видеть в них нарушения — это гиперграмматизм, безуспешные попытки подвести поэтический язык под нормативную грамматику, являющуюся, строго говоря, узким набором идеальных — и потому предусматривающих несоблюдение, — а не реальных правил. Оказывается, однако, что в дейксисе эти отклонения действуют en masse и в результате создают свою систему ориентации в поэтическом времени и пространстве (хотя каждое из них может быть опровергнуто столь простым доводом, как «все и так понятно»).

Поэтический мир Ахматовой характеризуется особыми измерениями: он как бы «перевернут» — привычные точки опоры, од-

<sup>1</sup> «Поэзия Ахматовой — поэзия намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний. <...> ...и эта неопределенность указаний не только направлена на лица и предметы, на обстановку вообще, но она же окутывает действия и эмоции...» (Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 444, 447).

нозначные указания времени и пространства, расположение в них героев и событий и т. п. смещены, завуалированы, а неопределенность, амбивалентность и кажущаяся случайность указаний оказывается классификационной основой.

Рассмотрим вначале элементарный способ выражения оппозиции *определенности—неопределенности* в «безартиклево» языке, то есть с использованием указательных и неопределенных местоимений для компенсации соответственно определенного и неопределенного артиклей. Небезынтересно, что в «артиклево» языке местоимения такого рода семантически несколько ослаблены, как будто артикль, потеряв собственное лексическое значение, оказывает нейтрализующее влияние и на них, усиливая их грамматичность. В «безартиклево» языке, особенно в поэтических употреблениях, местоимения актуализируют лексико-семантическое значение и становятся маркированными по преимуществу, как если бы *ille* возвращалось от стертого артиклевого значения к своему исконному «*тот самый*», «известный», «единственный».

Так отмеченно употребляет местоимения Ахматова («Я говорю сейчас словами *теми*, / Что только раз рождаются в душе»<sup>2</sup>). Указания на «самость», единственность объекта соответствует в поэтическом мире Ахматовой семантеме *памяти*: это ориентиры, по которым описывается прошлое, восстанавливаются и идентифицируются события и люди. Устойчивость общей системы обеспечивается подтверждением фиксированности места события во времени и пространстве: «Простишь ли мне *эти* ноябрьские дни; Да, я любила их, *те* сборища ночные; *Тот* город, мной любимый с детства; Нашей первой зимы — *той*, алмазной — повторяется снежная ночь; Я давно предчувствовала *этот* / Светлый день и опустелый дом; Мои молодые руки / *Тот* договор подписали; Ты забыл *те*, в ужасе и муке, / Сквозь огонь протянутые руки; Я к розам хочу, в *тот единственный* сад; Из которой глядит *тот самый*, / Ставший наигорчайшей драмой / И еще не оплаканный час; *Та*, его миновавшая чаша; Как свою посмертную славу / Я меняла на вечер *тот*» и т. д.

Семантику такого рода употреблений можно назвать «неопределенной—неопределимой единственностью» (или определенностью), поскольку соответствующие денотаты зашифрованы. Впрочем, знание ахматовской «тайнописи» в ряде случаев помогает

---

<sup>2</sup> Тексты цитируются по изд.: Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. Курсив здесь и далее мой.

дешифровке, когда, например, дейксис направлен на текст, на реалию через текст и т. п. (ср. технику введения цитаты, например: «Это он в переполненном зале / Слал ту черную розу в бокале» — он = Блок, через цитату из его стихотворения «В ресторане»; «Я гашу те заветные свечи» — «Я зажгла заветные свечи» в «Поэме без героя» и т. д.). В тексте вскрывается глубинный уровень, рассчитанный на посвященного. Так построено стихотворение «Немного географии», где обилие топонимов (Чита, Ишим, Иргиз, Атбасар, Свободный, енисейский), кодирующих одну реалию и потому функционально могущих быть приравненными к местоименной замене, контрастирует с обилием местоименных указателей, каждый из которых однозначен:

Не столицей европейской  
С первым призом за красоту,  
Душной ссылкой енисейской  
<...>  
Показался мне город *этот*  
*Этой* полночью голубой,  
*Он*, воспетый *первым поэтом*,  
*Нами*, грешными, и *тобой*<sup>3</sup>.

Восстановление денотатов возможно на основании знания «ахматовского мира», широкого контекста ее поэзии и лишь затем и минимально — средствами самого текста. *Город*, Петербург—Ленинград, восстанавливается из: «А я один на свете город знаю», из «европейской столицы» и упоминания белых ночей. *Первый поэт* для Ахматовой — Пушкин, *мы, грешные*, — она сама и ее поэтический круг, *ты* — Мандельштам. Оказывается, таким образом, что основная смысловая нагрузка лежит на почти плеонастически употребленных «нейтральных» местоимениях, кодирующих единственные и особо значимые объекты.

Не меньшую роль играют показатели неопределенности, поддерживающие атмосферу неокончателности и амбивалентности. Это прежде всего многочисленные *кто-то* и *что-то*: «*Кто-то* с ней без лица и названья»; «Где *что-то* нехорошее случилось»; «Подслушать у музыки *что-то*»; «На свете *кто-то* есть, кому бы / Послать все эти строки»; «И *кто-то* страшный мне кивал в окне» и т. д. См. также: «Мне видится жуткий / *Один* силуэт»; «*Какая-то*

<sup>3</sup> В 1979 г. напечатать это стихотворение полностью было невозможно.

лишняя тень»; «Жил *какой-то* будущий гул»; «в *каких-то* далеких веках»; «*Чей-то* голос звучит у крыльца»; «И *чье-то* веселое скерцо» и т. д. И эти употребления могут быть описаны в рамках семантемы «неопределенная определенность», поскольку сохраняется ощущение, что в каждом случае речь может идти о единственном объекте.

К этому относятся «перетекания значений», когда – в крайних точках – *тот* употребляется в значении *некий*, а *некий* – в значении *тот самый*, что в свое время было отмечено К. Ферхейлем<sup>4</sup>. Он указал, что во взятом в контексте «В *то* время я гостила на земле...» *то* обозначает некоторый неопределенный временной период, то есть «время оно», так же как во взятом в контексте «*Тот* голос, с тишиной великой споря» имеется в виду *некий* голос (к этому см. еще *тот* в значении *какой-то*, что подтверждается параллельным использованием обоих местоимений: «Он награжден *каким-то* вечным детством, / *Той* щедростью и зоркостью светил»; «Там *те* незнакомые очи / До света со мной говорят»; «В *той* тишине почти что виноградной» и т. п.).

С другой стороны, неопределенные местоимения приобретают определенность: «И сам над первозданным беспорядком, / Как *некий* Божий / дух взнесется; В *которую-то* из сонат / Тебя я спрячу осторожно» (*которую-то* в отличие от *какую-то* имеет в виду определенную сонату, ср. в связи с этим варианты «Поэмы без героя»: «Я пишу для *кого-то* либретто» – «Я пишу для Артура либретто», где неопределенное *кого-то* шифрует конкретное лицо, но не означает при этом *кое-кого*).

Следующий шаг – амбивалентность местоименных указателей. Точные, в том числе числовые, указания ослабляются и генерализуются введением неопределенного местоимения: «*Тот какой-то* шестнадцатый год»; «*какой-то* семнадцатый век»; «*какой-то* назначенный час». (Ср. к этому более обычные случаи с *один*, заключающем в себе значения *единственный* и *некий*: «Лежит во мне *одно* <только одно? некое?> воспоминанье»; «И *одна* <только одна? некая?> сумасшедшая липа / В этом траурном мае цвела»; «А ты поймал *одну* <только одну? некую?> из сотых интонаций» и др. Амбивалентность обнаруживается и в употреблениях *тот* = *тот самый* & *некий*: «Случится это в *тот* московский день, / Когда я землю навсегда покину»; «Мне бы *тот* найти образок, / Потому

<sup>4</sup> Verheul K. The Theme of Time in the Poetry of Anna Axmatova. The Hague; Paris, 1971. P. 15, 50–51, 55, 86.

что мой близок срок»; «Видел я *тот* венец златокованный, / Не завидуй *такому* венцу» (*такому* придает обобщенность *тот*; *этом* венцу предполагало бы в *тот* значение *тот самый*)<sup>5</sup>.

В этих и подобных случаях читатель вправе подставить в соответствующий контекст оба значения или любое из них. Конечно, подобные употребления сравнительно немногочисленны, а приведенные здесь толкования могут показаться субъективными, однако субъективны они, скорее, в каждом данном примере, чем принципиально.

## 2

«Неопределенная определенность» местоименного дейксиса у Ахматовой выдвигает проблему поисков денотата, а на грамматическом уровне – проблему номинации. Для Ахматовой характерно безденотатное употребление указательных слов или появление денотата в конце, где он либо избыточен, либо не может изменить сложившегося у читателя понимания (в последнем случае речь идет об инверсии канонической референционной последовательности имя → местоимение)<sup>6</sup>. Ненужность–необязательность номинации Ахматова постулирует, исходя из неадекватности любого названия денотату (повторяя в этом смысле тютчевское «невыразимое»); любое имя поэтому условно и является «выходом из положения» – «А та, кого мы музыкой зовем, / За *неименьем* лучшего *названья*»; «Я была на краю чего-то, / Чему *верного нет названья*» <смерть> и, наконец:

<sup>5</sup> См. к этому же: «Меня предавших в лоб целую, / А не предавшего – в уста» (каждого, кто не предал? не предал только один?).

<sup>6</sup> «...содержание местоименных указателей более или менее раскрывается лишь к концу речи, т. е. к тому моменту, к которому характер восприятия уже устлавливается как напряженное ожидание разгадки. И почти всегда остается весь конкретный смысл недоуясненным; впечатление недоговоренности не исчезает, а лишь смягчается частичным раскрытием фона действия. <...> Не надо думать, что на неопределенности смысла, обусловленной употреблением указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным „предметам“, всегда строятся загадки композиции у Ахматовой, загадки, которые в исходе стихотворения получают разрешение. Иногда загадочная неопределенность этого рода остается нераскрытой до конца, и на ней покоится острота эмоциональных впечатлений от не выраженного, но смутно угадываемого или – лучше – предчувствуемого смысла» (*Виноградов В. В. О поэзии Ахматовой. С. 446–447*).

Нет, ни в шахматы, ни в теннис...  
Ть, во что с тобой играю,  
Называют по-другому,  
Если нужно называть...  
Ни разлукой, ни свиданьем,  
Ни беседой, ни молчаньем...

Предпочтение перед именем отдается местоимению (*та, что-то, то*), и оно оказывается содержательной реальностью, чему способствует его семантическая неограниченность, возможность подстановки разных смыслов или сочетания смыслов. Ряд стихотворений Ахматовой строится на том, что ключевым семантическим элементом становится местоимение:

И *это* станет для людей  
Как времена Веспасиана,  
А было *это* — только рана  
И муки облачка над ней.

Или:

Но они не слали мне копейки,  
А со мной своей делились силой.  
И я стала всех сильнее на свете,  
Так что даже *это* мне не трудно<sup>7</sup>.

(Курсив Ахматовой. — Т. Ц.)

Примеры такого рода воспринимаются читателем как «понятные», поскольку он вовлечен в игру, следует правилу «неограничения понятия», не нуждается поэтому в номинации и не замечает того, что в данном контексте эксплицитно не существует ни имени, ни соответствующего денотата. Это положение невольно — и неверно — идентифицируется с разговорной речью, где в определенных случаях можно обойтись без номинации, при условии, что денотат однозначно определяется контекстом и ситуацией: в противном случае не может осуществиться акт ком-

<sup>7</sup> То же в стихотворении «В том доме было очень страшно жить...»: «*тот, кто ночью / Собакою царпался у двери*»; «*Под чьими тяжеленными шагами / Стонали темной лестницы ступени*»; «*Кого они по лестнице несут?*»; «*Что в этом доме жило кроме нас?*»

муникации (ср. поэтику абсурда). Ахматова балансирует на грани, где все как будто понятно, но до того момента, когда встанет задача номинации, строго говоря, принадлежащая грамматическому уровню.

О регулярной смысловой инверсии местоимение/имя можно говорить и более широко, в связи со структурой того типа любовной лирики, в котором субъекты (герой и героиня) представлены: личными местоимениями в оппозициях *я/ты-Вы, он, она; ты-Вы/он, она; он/она*; притяжательными и указательными местоимениями в определенных конструкциях и т. д., а также именами, входящими в особый лексический набор, функционально приближенный к местоимениям (*человек, милый* и т. д.; стилистически окрашенно — *король, князь* и др.). Здесь сама местоименная замена свидетельствует о несущественности названия, возможности вариантных подстановок, что в определенной степени вводит многозначность.

На формальном уровне основным становится выражение оппозиции по роду (*он/она*) и по лицу (*я/ты, он*). Местоименные показатели рода и числа используются при этом так, что вводится дополнительная неопределенность. В русском языке, где личные местоимения (различающие род только в 3-м лице ед. ч.) могут опускаться, показатели лица и рода выражаются глаголом. Это значит, что в настоящем времени определимо только лицо (неясно, *он* или *она*), а в прошедшем — только род (неясно, от чьего лица ведется повествование). Для полного отождествления необходимы дополнительные средства, обеспечивающие сочетание родовых и личных показателей. Реально можно обойтись минимумом, тем более что читатель как бы знает заранее больше, чем он «может знать» из текста: так, принимается, что род *я* совпадает с родом/полом автора; достаточно узнать род одного участника, чтобы приписать противоположный род другому, и т. п. Однако даже несложный прием опущения показателей рода и/или лица, если пользоваться им часто (как это делает Ахматова, см., например: «От других мне хвала — что зола, / От тебя и хула — похвала»), нагнетает неопределенность, оставляя неразрешенным выбор из нескольких возможностей:

Услаждала бредами...  
 Надеяла бедами... <я? ты? она?>  
 Оттого и отнятый <ты? он?>  
 Был мне всех родней



(мне проясняет лицо глагольных форм женского рода, но для *отнятый / был* так и остается выбор между *ты* и *он*)<sup>8</sup>.

Следующая ступень усложнения – нарушение диалогической структуры *герой/героиня* дополнительным рядом местоимений, взаимные связи которых остаются неопределенными. От простейшего примера: «Не оттого, что в мысли о *тебе*/ Уже чужое что-то просочилось <...> / Я на пороге встретила *его*», где восстанавливается ситуация треугольника, можно перейти к случаям, не разрешимым формально и остающимся загадками на смысловом уровне:

Как будто страшной песенки  
 Веселенький припев –  
 Идет по шаткой лесенке,  
 Разлуку одолев.  
 Не я к нему, а он ко мне...  
 <...>  
 И двор в плюше, и ты в плаще  
 По слову моему.  
 Не он ко мне, а я к нему...

Как *он* и *ты* соотносятся с *я* и друг с другом? Здесь встает проблема, может ли один персонаж передаваться разными лицами<sup>9</sup>. То же в стихотворении «Всем обещаньям вопреки...»:

Всем обещаньям вопреки  
 И перстень сняв с *моей* руки,  
 Забыл *меня* на дне...  
 Ничем не мог *ты* мне помочь.  
 Зачем же снова в эту ночь  
 Свой дух прислал ко *мне*?  
 Он строен был, и юн, и рыж,

<sup>8</sup> На этом фоне особо отмечено нагнетение родовых и личных показателей в стихотворении «Не пугайся, – я еще похожей...» (см. в четырнадцати строках: *не пугайся – я – нас – могу – тень твою... берегу – был... ты моим Энеем – я отделилась – друг о друге мы... умеем – забыл ты мой... дом – ты забыл – ты не знаешь*).

<sup>9</sup> Ср. подобный эксперимент в стихотворении «Вечер тот казни достоин...» (1922): «С *ним* я не справлюсь никак» – «Тот, что твой сон нарушает, / Тихая» – «Ты ль не корил маловверных» – «Выпил я светлые капли / С глаз *ее*...» – «Верно, от них и ослабли / Руки твои...»: *я – ты – ты – она* – как они соотносятся друг с другом?

Он женщиною был,  
Шептал про Рим, манил в Париж,  
Как плакальщица выл...  
Он больше без *меня* не мог:  
Пускай позор, пускай острог...

*Я без него* могла.

Герой стихотворения — *ты* (лицо выясняется только в 4-й строке). С 6-й строки вступает *дух—он—женщина* (см. еще амбивалентность, достигаемую завуалированным сдвигом по роду: *он=женщина, плакальщица*, но *он шептал, выл* и т. д.) как двойник *героя—тебя*. Однако кто *больше без меня не мог* — двойник (*он/женщина*) или сам герой (*ты*)? И, соответственно, без кого *я могла*? Содержательный анализ как будто отсылает к самому герою, тогда *ты* отождествляется с *он* и приходится признать, что герой/адресат стихотворения нейтрализует оппозицию 2-го и 3-го лица.

«Местоименная запутанность» присутствует и в стихотворении «Все в Москве пропитано стихами...»:

...Пусть безмолвие царит над *нами*,  
Пусть *мы* с рифмой поселимся врозь,  
Пусть молчанье будет тайным знаком  
Тех, кто с *вами*, а казался *мной*,  
*Вы* ж соединитесь тайным браком  
С девственной горчайшей тишиной...

Здесь отсутствуют родовые показатели (кроме ситуативного *я=автор*, то есть женский род), нельзя однозначно определить число для *вы* (*вы* — множественное число или *Вы?* может быть, *вы* и *Вы?*, ср. также отклонение от согласования по числу — *те*, кто казался *мной*, *я=те*), и усложнена референционная связь между местоимениями (кто *мы?* *я + вы?* *я + Вы*, то есть речь идет о двух персонажах, герое и героине, или *мы, вы* — неопределенное множество? *Я* входит в *мы* вместе с *вами* или противопоставлено *вам/Вам?*). Бесперспективность формального анализа говорит не столько о его нецелесообразности, сколько о содержательной сложности стихотворения, основанной, в частности, на совершенно особом дейсисе. Та же сложность обнаруживается в «Прологе»:

Но прозвучит как присяга тебе  
Даже измена...  
Той, что познала и ужас и честь  
Жизни загробной...  
Имя *твое* мне сейчас произность –  
Смерти подобно.

От чьего лица написано стихотворение, героя или героини? Это – третий фрагмент цикла, имеющий название «Слышно изда-лека» (первые два называются «Говорит она», «Говорит он»), что не дает однозначного ответа. Кто *та* по отношению к *я* – *ты*? Это мож-но решить, определив, к чему относится *той*, к предыдущей или к последующей фразе (знаки препинания допускают оба варианта), и каков грамматический статус *той*: дательный падеж – *измена кому*, родительный падеж – *чья измена*, приложение ко *мне* – «Мне, той, что познала?» Все это остается неразрешенным вопросом. Так не-большие грамматические сдвиги, которые нельзя отнести к нару-шениям (грамматическая правильность везде соблюдена), через легкую неопределенность, недосказанность приводят к непонят-ности, то есть невозможности содержательного отождествления в пределах данного текста.

### 3

Другой, на поверхности столь же незначительный сдвиг со-стоит в нарушении обычных референционных отношений, обес-печивающих связность текста. Об этом уже говорилось в связи с номинацией в конце (Виноградов разбирает этот прием на при-мере стихотворения «Мальчик сказал мне: „Как это больно!“ ...»: «*это* – *первая любовь*», номинация появляется в последней стро-ке<sup>10</sup>). Усложнение состоит в том, что Ахматова слегка меняет ана-форические связи соотносительной позиции личных и указатель-ных местоимений. Нормативная грамматика предписывает для отождествления объектов порядок *этот* → *тот*; *этот*, *тот* → *он* или *он*, *этот/тот* в непосредственном следовании. Нарушение порядка означает теоретически, что речь идет о разных объектах; тем самым может нарушиться связность текста, и во всяком слу-чае изменяется его членение. Конечно, в реальной речи это пра-вило соблюдается нестрого: помимо других формальных показа-

<sup>10</sup> Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой. С. 446.

телей, верный выбор подсказывается контекстом, ситуацией и т. п., и непонимание возникает лишь в крайних случаях.

Следующие далее примеры могут показаться казуистикой, однако, как и в предыдущих, едва ощутимые отклонения в конце концов приводят к невозможности однозначного решения.

В стихотворении «Данте»:

*Он* и после смерти не вернулся  
В старую Флоренцию свою.  
*Этот*, уходя, не оглянулся,  
*Этому* я эту песнь пою...

следовало бы: *Этот... не вернулся* – *Он... не оглянулся*, иначе *он* и *этот* могут быть восприняты как противопоставление (*он не вернулся, а этот не оглянулся*). Связь *он* и *этот* восстанавливается антецедентом Данте, вынесенным в заглавие и управляющим обоими местоимениями (в то время как по правилу они должны быть в последовательном, а не в параллельном подчинении): Данте → он, Данте → этот<sup>11</sup>. Вынесение номинации в заглавие – распространенный поэтический прием, нередко используемый Ахматовой («Любовь», «Песня о песне», «Клеопатра», «Городу Пушкина», «Рисунок на книге стихов» и т. д.). Несколько усложнен он в стихотворении, посвященном Блоку:

*Он* прав – опять фонарь, аптека,  
Нева, безмолвие, гранит...  
Как памятник началу века,  
Там *этот* человек стоит...

Следовало бы: *Этот* человек прав – Там *он* стоит, иначе можно было бы понять, что, например, некто третий напоминает автору блоковские строки. Однако здесь надо рассматривать весь цикл «Три стихотворения», где имя Блока появляется дважды: в последней строке первого («Разбойный посвист молодого Блока») и в предпоследней строке второго («Тебе улыбнется презрительно Блок»); эти номинации и являются антецедентом, управляющим местоимениями *он* и *этот*; поскольку Ахматова нарушает последовательное подчинение, выбор местоимения оказывается несущ-

<sup>11</sup> На самом деле *этот* противопоставляется персонажу из другого стихотворения, жене Лота, которая как раз оглянулась. См. с. 189 наст. кн.

щественным (однако, если рассматривать указание с *он* – *этот* как собственно дейксис, без анафорической связи, то такой порядок будет вполне естественным).

Следующий пример показывает, как незнание денотата в сочетании с нетривиальными референционными связями делает стихотворение непонятным, а его формально-грамматический разбор – почти бессмысленным:

Красотка очень молода,  
 Но не из *нашего* столетья,  
 Вдвоем *нам* не бывать — *та*, третья,  
*Нас* не оставит никогда.  
*Ты* подвигаешь кресло *ей*,  
 Я щедро с *ней* делюсь цветами...  
 Что делаем — не знаем сами,  
 Но с каждым часом *нам* страшней.  
 Как вышедшие из тюрьмы,  
*Мы* что-то знаем друг о друге  
 Ужасное. *Мы* в адском круге,  
 А может, это и *не мы*.

(«В зазеркалье», 1963)

Начало стихотворения строится по модели загадки: «Обладает свойством объектов класса А, но не принадлежит к этому классу». *Наше столетье* невольно предполагает оппозицию *предыдущее* (а не дальнее), то есть не *это*, а *то*, и содержит тем самым хронологическую путаницу, относя *Красотку* к более близкому времени. *Вдвоем нам не бывать*, отделенное от предыдущей строки запятой, делает возможным два формальных толкования *нам*: *мне* и *Красотке*, *мне* и *тебе*, то есть героине и герою. В обоих случаях (включению *Красотки* в *мы* несколько мешает то, что она — *не из нашего столетья*) остается неопределенность для *та*, *третья*, поскольку есть формальное основание противопоставить ее *Красотке* (*Красотка* молода; а *та*, *третья*, не оставит). «Ты подвигаешь кресло ей <той? Красотке?>, / Я щедро с ней делюсь цветами» — из этого контекста делается вывод, что *ты*=герой, *я*=героиня; грамматически родовое противопоставление не выражено. До конца сохраняется возможность считать *ту*, *третью*, самостоятельным персонажем. Хотя эта возможность как бы не принимается всерьез (и даже кажется, что она вне пределов здравого смысла), тем не менее с ее помощью поддерживается «со-

стояние загадки», введенное первыми двумя строками. Поэтому и финал: «А может, это и не мы» – воспринимается как отрицание не только содержательное, но и формальное: распределение персонажей настолько запутано, что вынуждает отклонить попытку однозначного установления (и что надо отгадать: кто *Красотка* или кто *мы*?). И снова, отказавшись от нормативной грамматики, вернее, сделав соответствующий пересчет, разгадку следует искать *вне* текста, предполагая, что денотат *Красотки* содержится в эпиграфе из Горация, где она также названа не прямо, а через свои атрибуты:

O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphin...  
«О Богиня, ты, которая владеешь блаженным  
Кипром и Мемфисом...» –

то есть Венера–Киприда–Любовь (возможно, *Красотка* соотносится с *Кипром* – *Кипридой*). Включение денотата и элементарное, как бы само собой разумеющееся грамматическое «выравнивание» стихотворения тогда дает следующее смысловое чтение:

Киприда-Любовь очень (всегда) молода,  
Хотя она (совсем) не из нашего столетья.  
Нам (героиня и герой) не бывать только вдвоем,  
Потому что она, Любовь, всегда будет третьей... –

(между нами всегда будет любовь, которую мы неосторожно призываем)<sup>12</sup>.

Результат анализа как будто свидетельствует о том, что излишний грамматический ригоризм заводит в тупик. Однако, если даже использовать его как доказательство от противного, весьма существенно, что именно таким образом обнаруживается связь признанной сложности и непонятности этого стихотворения с его грамматической и специально местоименной структурой, а через это – с *определенностью–неопределенностью*.

<sup>12</sup> Возможно, это драматизированная версия кузминской шутки:

Если двух влюбленных встретим,  
Мы их встретим вместе с третьим.  
Третий кто? Сама любовь.

\* \* \*

Итак, выражение *определенности—неопределенности* с помощью местоименного дейксиса претерпевает в поэтическом языке Ахматовой усложняющие изменения: инверсия значений; аккумуляция противоположных значений в одном показателе; нарушение правил номинации и референционных связей. Категория *определенности—неопределенности* предстает многослойной, причем каждый последующий слой содержит дополнительную степень неопределенности: конкретное лексическое значение оказывается недостаточным для выбора правильного решения. Эти изменения и приводят к созданию особым образом организованного мира, где время и пространство подчиняются своим законам, на первый взгляд противоречащим реальности, а в итоге обеспечивающим максимальную устойчивость семантемы *память*.

Основания для подобного рода изменений предполагаются прежде всего в сути поэзии как особым образом организованного языка, статус которого разрешает едва ли не любые операции над обычным, непоэтическим языком; собственно говоря, эти операции и обеспечивают переход от непоэтического к поэтическому языку, предписывающему снятие целого ряда ограничений (ср. мысли И. И. Ревзина о том, что любая фраза обычного языка, в том числе грамматически неправильная, в поэтическом языке и допустима, и может быть мотивирована как грамматически правильная). Это толкование касается скорее техники преобразований в поэтическом языке и может распространяться и на иные содержательные и формальные категории.

Более сильное объяснение лежит, как кажется, в сути самой категории *определенности—неопределенности*, содержащей принципиальную возможность и инверсии значений, и их нейтрализации или слияния. Оппозиция оказывается самоописывающей: из нее извлекается не только значение, но и ее собственная структура; *определенность* при этом является основой, поддерживающей динамичность изменений, порождаемых *неопределенностью*. В этом смысле *определенность—неопределенность* среди других универсальных семиотических оппозиций уникальна — и по сфере применения, и в плане формального выражения, максимально свободного.

В поэтике Ахматовой в этот же контекст должна быть включена диалогическая структура, оппозиция времен по оси прошлое — настоящее — будущее и т. д., не говоря о специальных лексико-семантических показателях, определяемых контекстом, ситуацией и особенно — установкой на *чужое слово*.

# Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф

**В** теме *чужого слова*, почти неизменно сопутствующей изучению поэтики Ахматовой, эпиграфу до сих пор как будто не уделялось достаточного внимания, что, в определенном смысле, объяснимо.

Во-первых, так называемая дешифровка ахматовского текста устремлена к поискам *чужого слова*, к установлению источника (ср. в связи с этим утвердившийся термин «акмеистическая цитата»): в случае эпиграфа эта задача или снята, или в большой степени облегчена. Во-вторых, сама по себе традиционность жанра эпиграфа, непритязательная открытость его целей (*пояснить замысел, идею произведения*, как толкует их элементарный словарь литературоведческих терминов), в свою очередь, могла отодвигать тему ахматовского эпиграфа в будущее: она представлялась значимой, но, может быть, не столь насущной. Для нас в данном случае эта тема актуализована импульсом иным, чем желание вновь обратиться к «мировому поэтическому тексту» (*МПТ*) в его акмеистическом воплощении. Речь пойдет о своеобразии поэтической техники Ахматовой, об



инновациях, вводимых ею почти незаметно (минимальные сдвиги, «нулевые приемы»), но приведших в конце концов к принципиально новой поэтике.

Функции ахматовского эпиграфа в ахматовском тексте могут быть здесь лишь затронуты; основательный анализ предполагает установление всего корпуса эпиграфов с учетом их вариативности. Однако и первые наблюдения, имеющие, скорее, теоретический характер, могут, кажется, представить некоторый интерес. Они находят дополнительное оправдание еще и в том, что работа по созданию корпуса ахматовских эпиграфов осуществлена Д. Уэллсом; результаты были изложены ее автором на юбилейной Ахматовской конференции в Белладжо (в июне 1989 года). Не ограничиваясь анализом семантической роли эпиграфа («сеть аллюзий»), Д. Уэллс обратил внимание на *плавающие–путешествующие* от одного к другому стихотворению эпиграфы, так же как на их замену, появление и исчезновение при одном и том же тексте, и справедливо усмотрел в этом особое развитие приема «межтекстовой ссылки» (в его терминологии), приема, на основании которого может быть проведена периодизация творчества Ахматовой<sup>1</sup>.

Внимание к эпиграфу – к своим эпиграфам Ахматова привлекает сама (известный прием «обучения читателя»):

Лида Ч<уковская> нашла эпиграф ко всем моим стихам:

На позорном помосте беды,

Как под тронным стою балдахином.

Но, кажется, это не ко всем?!<sup>2</sup> –

пассаж, указывающий на особую значимость, придаваемую Ахматовой этому приему, что подтверждено и другими «историями эпиграфов» (к чему мы еще вернемся). Можно думать, что своего рода увлечение эпиграфами, их поиски, специальный подбор, «выхватывание» подходящих строчек были, с одной стороны, обнажением приема «введение чужого слова», а с другой – входили в тот *гул*, предшествующий облечению в слова, о котором писала и

<sup>1</sup> Wells D. The Function of the Epigraph in Akhmatova's Poetry // Anna Akhmatova. 1889–1989: Papers from the Akhmatova Centennial Conference, Bellagio Study and Conference Center, June 1989. Berkeley Slavic Specialties. Oakland, 1993.

<sup>2</sup> Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 161.

говорила Ахматова, в особый род диктовки, основанный на литературных источниках<sup>3</sup>. В ход шло все: случайные находки<sup>4</sup>, целенаправленное чтение — до специальных заданий по подбору эпиграфов или «сырья» для эпиграфов: на Ахматовском коллоквиуме в Париже (в мае 1989 года) С. Маркиш вспоминал, что как-то Ахматова попросила его подобрать нечто из Горация (для эпиграфов?), и предположил, что *Rosa moretur* стихотворения «Ты, верно, чей-то муж...» может восходить к собранному им тогда горацианскому *florilegium*'у.

Это стихотворение отсылает к «действию с эпиграфами»<sup>5</sup>: первоначально Ахматова предполагала объединить «*Rosa moretur*» с «Последней розой» и «Пятой розой» в цикл «Три розы». К каждому из стихотворений, адресованных, соответственно, А. Найману, И. Бродскому и Д. Бобышеву, был выбран («заказан»?) эпиграф из их стихов, посвященных ей, — и судьба эпиграфов оказалась несчастливой (по разным причинам), и о них можно сказать строками Бобышева, описывающими исчезновение «его» эпиграфа:

Эпиграф же — и впрямь по-альбатросьи —  
куда вдруг улетел — не разыскать.

Хотя, повторяем, в каждом случае исчезновение (отмена) эпиграфа объясняется вполне убедительными причинами, все же за этим ощущается нечто большее, чем, например, давление обстоятельств (эпиграф из неподцензурного тогда Бродского) и уж тем более не «работа над стихотворением» — самый распространенный способ объяснения прихотливости и непоследовательности ахматовского варьирования своих текстов.

Очевидно, в этом обращении к эпиграфам, с эпиграфами или, если воспользоваться выражением математической лингвистики, в этих действиях над эпиграфами заложен особый механизм, ко-

<sup>3</sup> Ср. хотя бы некоторые примеры: «„Я сюда проберусь еще тенью, — выхватила она одну мою строчку. — Годится на эпиграф. И ударение неправильное — хорошая строчка“. В другой раз, когда я читал только что переизданного Светония и наткнулся на чудное замечание: „В хулителях у Вергилия не было недостатка“, — она отозвалась: „Первоклассный эпиграф“» (Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. С. 213).

<sup>4</sup> «За два месяца до смерти, уже в больнице, она прочла тоненькую книжку стихов Алисы Мейнелл. <...> Из нее она выбрала строчки для эпиграфа к своим стихам...» (Там же. С. 208).

<sup>5</sup> Там же. С. 110–111.

торый целесообразно рассматривать в контексте структуры всего корпуса текстов или всего ахматовского текста в целом. В определенном смысле квинтэссенцией этого текста можно считать «Поэму без героя» с ее открытостью, амбивалентностью, многовариантностью и особо отмеченной ролью *чужого слова*. Неслучайно в связи с этим нагнетание эпиграфов именно в «Поэме»<sup>6</sup> и неслучайна их вариативность, качественная и количественная, в разных вариантах-воплощениях (performances) «Поэмы»<sup>7</sup>. Здесь уже недостаточно говорить о круге чтения или восстанавливать реалии, «прикрытые» эпиграфом. Для того чтобы хотя бы приблизиться к сути ахматовского эпиграфа, следует, как кажется, связать его с коммуникативным статусом художественного текста<sup>8</sup>, а в ракурсе акмеизма – с диалогичностью, с тем «акмеистическим диалогом с культурой», который был рассмотрен Р. Лахман в контексте «диалогизированной лирики»: «Мифопоэтическая концепция акмеизма интерпретирует этот отбор <креативный отбор из тезауруса текстов> как поэтическое творчество <...> и отводит центральное место Памяти. Креативность – это Память, Воспоминание – дар узнавания культурных знаков. Память – генеративный принцип, и она функционирует как *место*, в котором разворачивается беседа с прошлым»<sup>9</sup>.

«Место беседы с прошлым» – «Где Данте шел и воздух пуст. Н. К.». Так введет эпиграф из Клюева в одной из версий «Поэмы» Ахматова, и так почти дословно совпадет автометаописание с современным анализом структуры акмеистического текста.

В этом контексте эпиграф, с одной стороны, представляет собой наиболее явное, наиболее открытое, так сказать, абсолютизированное введение *чужого слова*, обеспечивающего высокий коммуникативный статус текста, а с другой стороны, как бы апробирует использование «внутренних», «безотсылочных» цитат, понижающих текст. В определенном смысле эпиграф символизи-

<sup>6</sup> Ими занимался М. Б. Мейлах. См.: *Мейлах М. Б.* Заметки об Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. [Вып.] 1. Париж, 1989. С. 271–272.

<sup>7</sup> О трактовке разных версий «Поэмы» как ее самостоятельных воплощений см.: *Цивьян Т. В.* «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Там же. С. 123–129.

<sup>8</sup> *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // *Structure of Texts and Semiotics of Culture.* The Hague; Paris, 1973.

<sup>9</sup> *Lachmann R.* Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik – Das Gespräch // *Poetik und Hermeneutik.* München, 1984. Bd. XI. S. 507.

рует медиацию между *МПТ* и конкретным текстом — так, по крайней мере, у Ахматовой. С этой точки зрения примечательно использование в качестве эпиграфов собственных текстов или — почти оксюморонный прием — *своего* текста под видом *чужой* цитаты («Ромео не было, Эней конечно был»). Тем самым как бы стирается грань между *своим* и *чужим* — и то и другое на равных правах втягивается в орбиту *МПТ*.

Насыщенность текста *чужим словом* «мировой культуры», усвоенным и присвоенным себе, столь велика, что эпиграф воспринимается как своего рода выплеск из текста, по некоторым едва ли не формально-композиционным требованиям оказавшийся впереди. Нередко *ненароком* исследователи ахматовских цитат и реминисценций объединяют эпиграф с внутритекстовыми находками, рассматривая их в одном плане, — что вообще не только не самоочевидно, но в приложении к другому автору или к другому направлению выглядело бы неоправданным или даже недопустимым. В этом отношении особенно показательны работы по отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой<sup>10</sup>: исследователь отталкивается от эпиграфа, начинает «извлекать» автора эпиграфа из текста и в конце концов как бы включает эпиграф в текст. Эпиграф верифицирует находки, и *post hoc ergo propter hoc* становится элементом текста.

Такого рода способ конструирования поэтического текста — интериоризация элементов, традиционно считающихся внешними по отношению к нему, — не ограничивается у Ахматовой только собственными эпиграфами. Ср.: «...когда Анна Андреевна дарила книги друзьям, она добавляла ко всему этому подходящее к случаю пожелание, строку из стихотворения или псалма. Искусство выбирать такие строчки примыкает к мастерству ахматовского эпиграфа»<sup>11</sup>. Можно добавить — расширяет жанр эпиграфа. В более широком плане элементами текста у Ахматовой становятся (меняющиеся) даты, посвящения, названия, объединения в циклы и т. д.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ср., в частности: *Топоров В. Н., Мейлах М. Б.* Ахматова и Данте // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972. Vol. XV; *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (I. Данте) // *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973; *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (II. Элиот) // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1973. Vol. XVI; *Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама // *Ново-Басманная*, 19. М., 1990; *Нива Ж.* Барочная поэма // *Ахматовский сборник*. [Вып.] 1. Париж, 1989 и др.

<sup>11</sup> *Мейлах М. Б.* Заметки об Анне Ахматовой. С. 271.

<sup>12</sup> То, что Ж. Женетт называет «порогами» («Les seuils»).

Иллюстрацией к тому, что Ахматова рассматривала свою поэзию как некоторый единый текст, пронизанный диалогическими связями, может служить то, что она читала подряд стихотворения «Лотова жена» (1924) и «Данте» (1936), объединяя их мотивом *оглядки* и противопоставляя Данте жене Лота. Когда-то мы говорили о нарушении грамматической референции у Ахматовой в стихотворении «Данте». «Он и после смерти не вернулся — *Этот*, уходя, не оглянулся»: формально можно предположить, что речь идет о разных персонажах<sup>13</sup>. Однако это работает только *внутри* одного данного текста, противопоставляются же *разные* тексты: *этот* выходит за пределы «своего» текста, указывая на «Лотову жену» (а *та* оглянулась). Тем самым предполагается, что оба стихотворения оказываются объединенными внутри некоего макротекста (не будем здесь говорить о мотиве *оглядки* у Ахматовой, о котором уже много писалось).

Итак, возвращаясь к ахматовскому эпитафическому стихотворению: может быть, стоит рассматривать его как некую единицу авторского текста, то есть не делать принципиальной разницы между ним и «внутренней» цитацией, реминисценцией, парафразами и т. п., всем тем, что отличает акмеистическую поэтику. Признание такого положения и, как говорилось выше, признание того, что не только эпитафия «воздействует» на *чужое слово* в тексте, но что воздействие идет и в обратном направлении, создает иные характеристики эпитафии. Как бы снимается требование точности цитирования и даже — в определенном смысле — смысловой законченности текста. Эпитафия становится не столько формулировкой определенной идеи, сколько указанием на некий текст, на некие смыслы; он становится элементом диалога. «И дряхлый пук дерев...»; «Я теперь живу не там...»; «Раз в Крещенский вечерок...»; «Я играю в них во всех пяти...»; «И царкосельские хранительные сени...»; «А в переулке забор дощатый...»; «А юность была как молитва воскресная...» и т. д., наконец, «*Rosa moeretur*» — придаточное предложение, вырванное из следующего контекста:

mitte sectari, rosa quo locorum sera moeretur, —

(«не хлопчи о том, чтобы узнать, где остается запоздалая роза» — именно эта вырванность затрудняла издателям перевод эпитафии

<sup>13</sup> См. с. 180 наст. кн.

фа — «роза еще медлит», «поздняя роза», — приходится давать толкование)<sup>14</sup>. Фразы, начинающиеся с *и* или *а*, фразы, требующие знания текста, то есть читательской работы, — все это не столь обычно для традиционного эпиграфа. Смысл эпиграфа и, соответственно, направленность текста, которому он предпослан, оказываются за его пределами: перед нами еще один вид меонального описания, тех *пробелов* и *проколов*, которые формируют семантику акмеистического текста.

В упомянутой работе о нервалианском подтексте русского акмеизма уже говорилось о том, что «*Toi qui m'a consolée*» является указанием на первую половину строки «*Dans la nuit du tombeau*» и что «ночь в могиле» представляет собой меонально зашифрованный подтекст «Предвесенней элегии»<sup>15</sup>. Тот же прием, как кажется, можно видеть и в стихотворении «Не пугайся, — я еще похожей...», в первой публикации носившем название «Говорит Дидона». За строкой эпиграфа «Против воли я твой, царица, берег покинул» (6-я песнь «Энеиды») встает драматическая сцена встречи Энея с тенью Дидоны в подземном царстве, когда он безуспешно пытается вымолить у нее прощение:

...и не мог я поверить,  
Чтобы разлука со мной принесла тебе столько  
страданий!  
<...>  
Речью такой Эней царице, гневно глядевшей,  
Душу старался смягчить и вызвать ответные слезы.  
Но отвернулась она и глаза потупила в землю...  
<...>  
И наконец убежала стремглав, не простив,  
не смирившись...  
(Пер. С. Ошерова)

Стихотворение Ахматовой представляет собой диалог (полемику?) с этой сценой:

<sup>14</sup> Тонкий анализ горацианского эпиграфа см.: *Wells D. Three Functions of the Classical in Akhmatova's Poetry // The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova's Readers on her Poetry. Nottingham, 1990. Vol. II. С. 195.*

<sup>15</sup> *Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама. С. 432–433.*

Ты не знаешь, что тебе простили... —

говорит ахматовская Дидона<sup>16</sup>, простившая своего Энея...

Эпиграф, который представляет собой не только и не столько «формулировку идеи», сколько указание на нечто (текст, событие), лежащее за его пределами, получает особую семантическую маркированность благодаря своей незаконченности, открытости, неопределенности, подчеркиваемой и синтаксисом, и, более широко, — вольностью обращения с исходным текстом, откуда берется эпиграф.

Приведем еще одну иллюстрацию (некоторая аналогия к *Rosa moretur*). Эпиграф к «Данте» («Он и после смерти не вернулся...») в первой публикации<sup>17</sup> имел вид:

...mio bel San Giovanni.  
*Inferno.*

В контексте стихотворения это воспринимается как обращение к персонифицированному месту (собственно, зданию — баптистерию) — «<О> мой прекрасный Сан-Джованни!» (это вызывает в памяти ахматовское «А я один на свете город знаю»). У Данте эмфаза в любом случае приглушена: формально *Сан-Джованни* служит терминном сравнения, его синтаксическая роль — обстоятельство места:

Io vidi per le coste e per lo fondo  
piena la pietra livida di fori,  
d'un largo tutti e ciascun era tondo.  
Non mi parean men ampi né maggiori  
che que' che son nel mio bel San Giovanni,  
fatti per luogo di battezzatori...

*Inferno*, XIX, 13–18

Повсюду, и вдоль русла, и по скатам,  
Я увидел неисчислимый ряд  
Округлых скважин в камне сероватом.  
Они совсем такие же на взгляд,  
Как те, в моем прекрасном Сан-Джованни,  
Где таинство крещения творят...

(Пер. М. Лозинского)

<sup>16</sup> Ты — один из моих двойников (?).

<sup>17</sup> Ахматова А. Из шести книг. Л., 1940. С. 39.

Конечно, в ахматовском эпиграфе *Сан-Джованни* указывает прежде всего на место, где Данте должен был произносить покаяние: он *не вернулся* в место своих истоков — своего крещения. Ахматовой важно было назвать это место, и она сделала это с великолепным невниманием к грамматической акрибии, оторвав *mio bel San Giovanni* от предлога *in* («в») (и изменив таким образом его синтаксическую роль) и от артикля *il*.

В «Беге времени» эпиграф выглядит следующим образом:

Il mio bel San Giovanni.  
Dante<sup>18</sup>

Комментаторам последующих изданий приходится говорить о «не вполне точно заимствованном» из Данте эпиграфе. Подобный случай не вполне точного цитирования был проанализирован в уже упомянутой статье о Нервале: «Я тобою утешена» вместо «Я тобою утешен» (*consolé / consolé*<sup>19</sup>) — написано «El Desdichado» от лица героя, а не героини<sup>20</sup>.

Коллекционирование неточностей в ахматовских эпиграфах заставляет прийти к выводу, что они не случайны: наряду со специальным подбором эпиграфов «по источникам» Ахматова явно использует и цитирование «по памяти». Это — сознательно применяемый прием, а не небрежность или снисходительность к самой себе. Ахматова не только постоянно подчеркивала свою память: как литературовед, она прекрасно знала технику поиска источника и технику цитирования. К своим же эпиграфам она, как уже здесь говорилось, относилась как к тем элементам *МПТ*, которые, сливаясь в единство, требуют определенных сдвигов, неточностей, тех *сотых интонаций*, которые слагаются в одну верную.

В «Воспоминаниях об Александре Блоке» (1965) Ахматова говорит, что «нежно любила» Верхарна «за одно маленькое стихотворение „На деревянном мостике у края света“»<sup>21</sup>. М. Мейлах

<sup>18</sup> Ахматова А. Бег времени. М., 1965. С. 273.

<sup>19</sup> История появления второго *e*, дающего изменение по роду, известна: инициатива писавшего под диктовку Ахматовой, ею принятая. В принадлежащем мне автографе «Предвесенней элегии» (машинопись 1963 г.) форма *consolé* — эпиграф вписан рукой Ахматовой.

<sup>20</sup> Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама. С. 432.

<sup>21</sup> Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 136.



вспоминает: «Прочтя однажды <...> короткое стихотворение, которое помнила едва ли не с детства, она рассказала, что всегда думала, что это Верхарн, но когда захотела отыскать, оно не нашлось не только у Верхарна, но и ни у кого из известных ей поэтов. Помню из этих стихов только *pont de bois ...*»<sup>22</sup> Упоминание о Верхарне в воспоминаниях о Блоке и это признание существуют независимо, как бы в разных, не совпадающих друг с другом планах, что, как кажется, дает ключ к пониманию композиции и других ахматовских эпитафий.

История с эпитафией из Заболоцкого демонстрирует этот прием, не требуя комментария. Л. Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой» раскрывает свою запись «Замок и дверь» (20 мая 1940 г.) так: «Записала, дала мне запомнить и сожгла стихотворение:

И вот, наперекор тому...

Читая мне это стихотворение, А. А. произнесла эпитафия, сказав: „В лесу голосуют деревья. Н. Заболоцкий“. Сколько я ни искала впоследствии у Заболоцкого эту строку — я ее не нашла... Оказывается (на что обратил мое внимание Вяч. Вс. Иванов), А. А. вольно или невольно проредактировала для эпитафии строки из стихотворения Заболоцкого „Ночной сад“, из первоначального варианта:

И души лип вздымали кисти рук  
Все голоса против преступлений»<sup>23</sup>.

В заключение — о композиции еще одного ахматовского эпитафия, восходящего к обращенным к ней стихам Клюева, которые она высоко ценила<sup>24</sup>:

Ахматова — жасминный куст,  
Обожженный асфальтом серым,  
Тропу утратила ль к пещерам,  
Где Данте шел и воздух густ...

<sup>22</sup> Мейлах М. Б. Заметки об Анне Ахматовой. С. 270.

<sup>23</sup> Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1: 1938–1941 // Нева. 1989. № 6. С. 49.

<sup>24</sup> Азадовский К. М. «Меня назвал „китежанкой“». Анна Ахматова и Николай Клюев // Литературное обозрение. 1989. № 5; Иванов Вяч. Вс. Встречи с Ахматовой // Знамя. 1989. № 6. С. 66–71.

Эпиграф к «Решке» выглядит так:

...жасминный куст,  
Где Данте шел и воздух пуст.  
Н. К.

К. М. Азадовский пишет, что «неточность цитаты у Ахматовой <...> вполне объяснима: ключевские строки приведены ею по памяти и, вероятно, в том виде, в каком их сообщил ей Мандельштам»<sup>25</sup>. Объяснение представляется совершенно верным — при допущении, что существует по меньшей мере еще один слой: Ахматова «позволила себе» забыть и не пытаться восстановить аутентичный текст, потому что тогда эпиграф мог бы придать ее тексту иной оттенок. Разумеется, хотя бы из логической добросовестности, нельзя исключать и ту возможность, что точный текст ключевских стихов был известен Ахматовой. Во всяком случае, пропуск двух строк слишком меняет стихотворение, чтобы этого не заметить (или хотя бы не отметить). Попробуем остановиться на том, что можно извлечь из «неточного цитирования».

Прежде всего обращает на себя внимание пропуск имени *Ахматова*, скрывающегося за отточием. Это — тот же прием меонального указания, побуждающий читателя к поискам, та же маскировка адресата (или героя), которую мы встречаем в эпиграфе из стихотворения Блока «Шаги командора», построенного на имени *Анна* (оно повторено 8 раз), к стихотворению Ахматовой «Сон»: «Сладко ль видеть неземные сны?» И в этом случае мы должны подставлять имя, которое расшифровано в другом стихотворении: «И по имени — как неустанно / *Вслух* зовешь меня снова „Анна!“».

*Густой* воздух Ключева становится ахматовским *пустым* — ключевое слово, означающее у Ахматовой трагический хаос бытия и, возможно, указывающий на *inferno*, где прошел Данте. Замена *густ* на *пуст* может быть как услужливой ошибкой памяти, так и направленной заменой, меняющей смысловую тональность.

И, однако, наиболее значимым нам кажется пропуск двух строк, который, повторяем, трудно не ощутить (если только не считать, что Мандельштам свел весь посвященный Ахматовой фрагмент к строкам, составившим эпиграф). «Спрессовав» стихотворение Ключева и не указав на пропуск, Ахматова — вольно

<sup>25</sup> Азадовский К. М. «Меня назвал „китежанкой“». С. 70 (примеч. 36).

или невольно — внесла не просто новый, но в определенном смысле контрастный по отношению к первоисточнику смысл, изменив пространственную ориентацию. Клюев опасается губительности Города, сжигающего поэзию, опасается, не утратила ли Ахматова путь в те дали, где пребывает Данте. Направление Ахматова → Данте и расстояние между ними надо преодолеть ей. В ахматовской композиции, где исчезли символ Города (обжигающий асфальт) и «тропа к пещерам / Где Данте шел», два пространства, ее и дантовское, оказались совмещенными, причем направление переменялось: Данте → Ахматова, это Данте пришел к ней. Ср. варианты: *Место действия — Фонтанный Дом* и *Место действия — где Данте шел и воздух пуст*. Тогда одно из прочтенных этих строк: Ахматовой не надо искать тропы к Данте, потому что он находится здесь, рядом, потому что у них общий поэтический локус (и они пишут под диктовку одной и той же Музы). Указание на преемственность, на ученичество заменяется утверждением поэтического единства.

Сказанное, разумеется, никак не исчерпывает тему эпитафии у Ахматовой. Остается сожалеть о том, что исследователи ахматовского эпитафия (прежде всего М. Мейлах и Д. Уэллс) не опубликовали в полном объеме свои штудии, которые позволили бы представить полную картину<sup>26</sup>. Оправдание приведенным здесь разрозненным, «выхваченным» примерам состоит в попытке найти в более чем традиционном приеме черты, возводимые не только к индивидуальности поэта, но к новым/иным задачам поэтической техники, стремлению к новому/иному поэтическому миру. В том, что для Ахматовой это было важно, сомневаться не приходится.

<sup>26</sup> Во всяком случае, на время первой публикации нашей статьи.

# Мандельштам и Ахматова: к теме диалога

**И**нтертекстуальность, «текст из текстов», наконец, диалог текстов — для акмеистической поэтики эти проблемы всегда актуальны. Обычно речь идет о текстуальных переключках, цитатах и автоцитатах, реминисценциях, аллюзиях и т. д. Но существует и диалог другого рода. Выраженный словесно, он перекрывает словесный уровень (та возможность *звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают слова*, о которой говорила Ахматова) и касается иных глубин: это *тайны ремесла*, а на языке поэтов термин *священное ремесло* имеет особое, отличное от профанического значение.

Таков случай диалога Мандельштама и Ахматовой, имен как бы притягивающих друг друга. Настоятельность обращения к их диалогу оправдана прежде всего «первоисточниками», то есть тем, что Ахматова и Мандельштам писали и говорили друг о друге. Внутренняя связь ощущалась ими самими в такой степени, что это требовало почти формульного закрепления. Их высказывания друг о друге можно уподобить совершению ритуала в исконном, сакральном, а не секуляризованном,

этикетном смысле слова: *Я — современник Ахматовой. — Сейчас Осип Мандельштам — великий поэт, признанный всем миром... Быть его другом — честь, врагом — позор.* Это содружество (и, может быть, в каком-то смысле сотворчество) сохранялось и после гибели Мандельштама: как Мандельштам обладал «способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми — с Николаем Степановичем и с вами (то есть с Ахматовой. — Т. Ц.)»<sup>1</sup>, так и Ахматова до конца жизни продолжала диалог и даже «выяснение отношений» с Мандельштамом.

То, что исследователи подхватывают эту тему, неудивительно. Более примечательно, что пока не появилось работы, которая хотя бы очертила границы темы, и можно повторить сказанное в конце ахматовского года Г. А. Левинтоном, что поэтический диалог Ахматовой и Мандельштама давно констатирован, но еще недостаточно изучен<sup>2</sup>.

В последнее, «юбилейное»<sup>3</sup> время усилился поток публикаций и мемуарных свидетельств, из которых можно составить своего рода антидиалог Мандельштама и Ахматовой. Здесь не только взаимноотрицательные отзывы, в которых первенство принадлежит Мандельштаму, и среди них так задевшее Ахматову *столпничество на паркете*<sup>4</sup>.

Взаимные оценки Мандельштама и Ахматовой, закрепленные, как уже было сказано, почти в ритуальных формулах, вне сомнения, отражают их истинное и нелицеприятное отношение друг к

<sup>1</sup> Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого / Публ. В. К. Лукницкой // Слово и судьба. М., 1991. С. 135.

<sup>2</sup> Левинтон Г. А. «Ахматовой уколы» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 44.

<sup>3</sup> В основу статьи лег доклад, прочитанный в Лондоне в 1991 г.

<sup>4</sup> Ср: Н. Я. Мандельштам говорила в 1958 г. о его «кривых оценках» в период «удушья» (Крайнева Н. И. Письма Н. Я. Мандельштам к А. А. Ахматовой // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 99); Вяч. Вс. Иванов свидетельствует об отношении Ахматовой к одной из немногих нелюбимых ею статей Мандельштама — «той, где он хвалил Хлебникова, как казалось Анне Андреевне, в ущерб ей» (Иванов Вяч. Вс. Встречи с Ахматовой // Знамя. 1989. № 6. С. 202); запись в дневнике Лукницкого от 6 ноября 1927 г.: «После ухода Мандельштамов А. А. говорила со мной и сделала характеристику их отношений. Мандельштам не любит А. А. Не любит и ее стихов (об этом он говорит всегда и всюду), и об этом он написал в статье — в журнале „Искусство“... Но Мандельштам превосходно знает, что А. А. считает его прекрасным, одним из лучших, если не лучшим современным поэтом, и знает, что она всегда и везде всем говорит об этом. А мнение А. А. имеет слишком высокую ценность...» (Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого. С. 129).

другу, но предназначено оно при этом *ad usum externum*. Существует и другой уровень, *ad usum internum*: он отражает некую внутреннюю иерархию их отношений, возможно, с субъективной, личной окраской. Этот уровень, или подспудный слой, ни в какой степени не колеблет «внешнюю» оценку того особого места, которое Мандельштам и Ахматова отдавали друг другу в поэтическом пространстве XX века (ср. ахматовское «Нас четверо»).

На основе диалога поэтов можно составить *тексты* «Ахматова о Мандельштаме» и «Мандельштам об Ахматовой». Они и будут камертоном нашего анализа.

Ахматова приводит список посвященных ей стихотворений Мандельштама и среди них «пчединое», написанное в 1934 году:

Привыкают к пчеловоду пчелы,  
Такова пчелиная порода...  
Только я Ахматовой уколы  
Двадцать три уже считаю года.

Это стихотворение многократно анализировалось и привлекалось как в связи с мандельштамовскими *пчелами* и *осами*, так и в связи с концептом *акме—острия*. В этом контексте оно толковалось «в сторону Ахматовой», ее острот и жалящих укулов. Иными словами, интерпретация останавливалась на *Ахматовой укулах*, а не на смысле, заложенном в стихотворении. Между тем простое «линейное» прочтение достаточно недвусмысленно свидетельствует о роли, которую отводит себе Мандельштам, о внутренней иерархии их отношений, как будто признаваемой и Ахматовой (ср.: «Но вот Мандельштаму, например, А. А. никогда бы не могла сделать замечания»<sup>5</sup> — но, возможно, речь идет о другом).

Итак, это отношения *пчеловода*, то есть того, кто *ведет* (ведущий/разводящий), с *пчелой*, его подопечной, которую он не может приручить, потому что у нее — *иная порода*. Стихотворению подошло бы название «Нашла коса на камень», оба участника как бы сравнялись, исходная ситуация неравенства исчезла — *почти*. Она, если прибегнуть к спортивной терминологии, осталась на уровне *ведущий — ведомый*, когда выбор позиции ведомого определяется не тем, что он слабее ведущего, а некими стратегическими задачами. Можно предположить, что Ахматова признавала

<sup>5</sup> Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П. Н. Лукицкого // Звезда. 1991. № 2. С. 119.

предложенное Мандельштамом распределение ролей в их поэтическом диалоге и в каких-то отношениях смиренно отступала. При этом Ахматова вполне сознавала значимость своей роли («знала себе цену»), то, что она умела делать, возможно, и лучше Мандельштама (речь идет главным образом о поэтической технике), ср. пассаж о «Черном ангеле» из ее прозы о Мандельштаме: «Тогда же он написал таинственное (и не очень удачное) стихотворение про черного ангела на снегу. Надя утверждает, что оно относится ко мне. С этим черным ангелом дело обстоит, мне думается, довольно сложно<sup>6</sup>. <...> ...Осип тогда еще не умел (его выражение) писать стихи „женщине и о женщине“. „Черный ангел“, вероятно, первая проба, и этим объясняется его близость к моим строчкам: *Черных ангелов крылья остры...*»<sup>7</sup>. Ср. также: «Я спросил, как А. А. относится к стихотворению О. Мандельштама о мороженом. Ответила: „Терпеть не могу! У Осипа есть несколько таких невозможных стихотворений“»<sup>8</sup>.

Оценки Мандельштама имели для Ахматовой особый вес, в них признавалось нечто окончательное: «Мою „Последнюю сказку“ — статью о „Золотом Петушке“ — он сам взял у меня на столе, прочел и сказал: „Прямо — шахматная партия“» (162). Ср. еще высказывания Мандельштама, приводимые самой Ахматовой: «У меня от ваших стихов иногда впечатление полета. Сегодня этого не было, а должно быть. Следите, чтоб всегда было...» (206) — узнаваемы интонации *пчеловода*. «Эти ваши строки можно удалить из моего мозга только хирургическим путем» (206). Соответственно поэтому она относилась почти болезненно к его отрицательным отзывам (обида за «столпничество на паркетине» — *потому что это Осип* и т. п.).

Реакция Ахматовой на мнение Мандельштама представляется иной, чем ее обычное отношение к отзывам читателей и даже «собратьев из четверки» (ср. претензии к Пастернаку за невнимание к ее стихам, как и к стихам других поэтов вообще, — при этом она берет в свидетели Мандельштама, — или упрек Цветаевой за то, что она не поняла «Поэму без героя»). Случай Мандельштама

<sup>6</sup> К текстуальным переключкам ср. у Мандельштама в статье «О собеседнике» (1913): «Да простит мне читатель наивный пример, но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто»; «Дело обстоит очень просто...» (*Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 183, 188).

<sup>7</sup> Цит. по: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 155. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.

<sup>8</sup> Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого. С. 115.

и Ахматовой — это отношения профессионального сотрудничества конгениальных художников, признание обоюдного авторитета, при том что в некоторых случаях Ахматова сознательно отступает. Это опять-таки случай иной, чем помощь читателя, борьба с ним, обучение читателя в «Поэме без героя» (ср. ту же тему у Мандельштама в заметке «Поэт о себе»: «...современная наука не обладает никакими средствами, чтобы вызвать появление тех или иных желательных писателей. <...> Скорее возможна заготовка читателей; для этого есть прямое средство: школа»<sup>9</sup>).

В определенном смысле можно говорить, что «профессиональный диалог» с Мандельштамом был единственным в своем роде в «диалогической практике» Ахматовой (ср.: «Познакомившись с какой-то гарвардской диссертацией о Мандельштаме, Анна Андреевна сказала: „Если бы Осип написал обо мне, а я об Осипе...“»<sup>10</sup>). Этот диалог имел практическое продолжение и тогда, когда в реальности он стал монологом. Речь идет о прозе, к которой у Ахматовой, как известно, было весьма напряженное отношение: «Проза всегда казалась мне и тайной, и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи — я никогда ничего не знала о прозе. Я или боялась ее, или ненавидела. В приближении к ней чувствовалось кощунство, или это обозначало редкое для меня душевное равновесие»<sup>11</sup>. В профессиональном плане особым было отношение к «прозе поэта»<sup>12</sup>.

Напряжение по отношению к прозе становилось у Ахматовой тем сильнее, чем настоятельнее ощущалась ею внутренняя необходимость писания прозы: «Когда я вернулась (1 июня 1944) в Ленинград, мне хотелось писать только прозу»<sup>13</sup>. Может быть, для Ахматовой это связывалось и с тем, что ей «Николай Степанович назначил писать прозу»<sup>14</sup>. Возможно, Ахматова чувствовала себя увереннее в пушкиноведческих студиях, где можно было «спрятаться за академичность». Кажется, однако, что отзыв Мандельштама о «Последней сказке» (*шахматная партия*) был для нее особенно цен-

<sup>9</sup> Мандельштам О. Соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 217. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.

<sup>10</sup> Мейлах М. Б. Заметки об Анне Ахматовой. С. 273.

<sup>11</sup> Цит. по: Анна Ахматова. Соч.: В 3 т. Paris, 1983. Т. 3. С. 135.

<sup>12</sup> Там же. С. 135.

<sup>13</sup> См. с. 211–212 наст. кн.

<sup>14</sup> Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П. Н. Лукницкого. С. 112.



ным потому, что она относила его не только к непосредственному содержанию работы, то есть к найденному ею источнику пушкинской сказки, но и к ее (статьи) «конструкции», к п р о з е. И апробация Мандельштама была необходима Ахматовой еще и потому, что в своих прозаических опытах и планах она ориентировалась на «мемуарную» прозу Мандельштама (но и Пастернака): «Однако книжка — двоюродная сестра „Охранной грамоты“ и „Шума времени“ должна возникнуть. <...> Боюсь<sup>15</sup>, что по сравнению со своими роскошными кузинами она будет казаться замарашкой, простушкой, золушкой и т. д.»<sup>16</sup> (автореминисценция *Институтка, кузина, Джульетта*).

Ахматова считала прозу Мандельштама — прозу XX века — как бы опережающей: «Эта проза, такая неслышанная, забытая, только сейчас начинает доходить до читателя, но зато я постоянно слышу, главным образом от молодежи, которая от нее с ума сходит, что во всем 20-м веке не было такой прозы. Это — так называемая „Четвертая проза“»<sup>17</sup>. Ср. в уже цитированных воспоминаниях Вяч. Вс. Иванова: «...она <...> дала мне „Четвертую прозу“ Мандельштама в машинописи. Когда я что-то стал говорить о достоинствах текста и мандельштамовской прозы вообще, она заметила: „С Осипом все в порядке. Его и читает молодежь“. Для нее это было важнейшим критерием: что читает литературная молодежь»<sup>18</sup>.

Свое обращение к прозе Ахматова внутренне соотносила с Мандельштамом: «„Я всегда с большой осторожностью относилась к прозе, мне казалось, что писать беллетристику куда труднее, чем стихи“. Но когда А. А. написала этюд о Мандельштаме, она поняла, что может писать и прозу. Ей обидно, что эта способность открылась так поздно»<sup>19</sup>. И болезненная тема «прозы поэта» прорабатывалась в связи с Мандельштамом: «Иногда эта проза звучит как комментарии к стихам, но нигде Мандельштам не подает себя как поэта, и если не знать его стихов, не догадаешься, что это проза поэта» (165). Вольно или невольно прозаические опыты Ахматовой, в том числе и не публиковавшиеся при жизни

<sup>15</sup> Действительно, неуверенность или обычная игра с читателем?

<sup>16</sup> Цит. по: *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 253.

<sup>17</sup> *Мандрыкина Л. А.* Ненаписанная книга. Листки из дневника А. А. Ахматовой // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973. С. 63.

<sup>18</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Встречи с Ахматовой. С. 205.

<sup>19</sup> *Будыко М. И.* Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой. Л., 1990. С. 205.

фрагменты – заметки, планы будущих книг, автокомментарий к «Поэме без героя» («Проза о Поэме») и т. п. содержат указание на прозу Мандельштама.

Проза Ахматовой – это проза-воспоминание. Роль категории памяти в поэтическом мире Ахматовой (память—совесть, единственное средство борьбы с хаосом и залог преемственности жизни) известна слишком хорошо, чтобы говорить об этом специально. Способ же воспоминания, то есть восстановления непрерывности, у Ахматовой парадоксально прерывен: «Что же касается мемуаров вообще, я предупреждаю читателя, 20% мемуаров так или иначе фальшивки. <...> Непрерывность тоже обман... Всякая попытка связных мемуаров это – фальшивка. Ни одна человеческая память не устроена так, чтобы помнить все подряд...» (133, 137). Существенно, что в связи с этим появляется и тема Мандельштама: «Он вспоминать не умел, вернее, это был у него какой-то иной процесс, названия которому сейчас не подберу, но несомненно близкий к творчеству. (Пример – Петербург в „Шуме времени“, увиденный сияющими глазами пятилетнего ребенка.)» (151).

Это бросает отсвет и на отсылку к «Охранной грамоте» и «Шуму времени» в связи с ее собственной прозой. Очень схематично можно сказать, что общее между этими произведениями Ахматова видела в *теме* (память, восстановление биографии, равнозначное акту творчества). Однако *способ* конструирования текста был у нее, как представляется, ориентирован в большей степени на прозу Мандельштама. Имеются в виду принципиально новые способы монтажа, когда текст имеет что-то вроде сюитного построения; тема дается не дискурсивно, а прерывно; перерыв, четко выраженная граница проводится *тогда, там и так*, чтобы у читателя создалось впечатление – еще один шаг, и все разъяснится. Вместо этого он получает обманутые ожидания и переход к следующему – независимому и самодостаточному – фрагменту, к следующей единице текста. Если говорить о крупных блоках-главах, то так построен «Шум времени», где 14 глав, строго говоря, совершенно самостоятельны и образуют единство на другом уровне. *Музыка в Павловске. Ребяческий империализм. Бунты и французенки. Книжный шкаф. Финляндия. Хаос иудейский. Концерты Гофмана и Кубелика. Тенишевское училище. Сергей Иванович. Юлий Матвеев. Эрфуртская программа. Семья Синани. Комиссаржевская. «В не по чину барственной шубе»* – впечатление, что этот список может быть в любом месте оборван и с любого места продолжен.

Сохранение и подчеркивание стыков, принципиальный отказ от связок и от последовательности приводит к тому, что цельность возникает как бы за пределами текста и даже в дополнительной с ним дистрибуции. Поэтому когда Ахматова говорит, что, перечитывая «Шум времени», она сделала неожиданное открытие — Мандельштам ухитрился быть последним бытописателем Петербурга, то неожиданность, как кажется, состоит в том, что из разрозненности впечатлений (от великолепия военной столицы до недоумения перед человеком в шапке за столом) возникает цельный образ, соответствующий тому, что сейчас называют *петербургским текстом*. Этот принцип сформулирован Мандельштамом в его рассуждениях о безымянности прозы: «Это — организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы — накопление. Она вся — ткань, морфология. <...> Всякий настоящий прозаик — именно эклектик, собиратель...»<sup>20</sup>

Принцип «цельности в эклектике» приводит к созданию особой конструкции текста<sup>21</sup>. Единицы его выделены графически — заголовками, разделами, отбивками, абзацами. Сегментация текста осуществляется извне и связывается не с логикой сюжета, который в конце концов становится ненужным (*без фабулы и героя*), а, скорее, с неким внутренним ритмом, с протяженностью дыхания автора — и читателя. Соответственно этому и расположение фрагментов текста по временной и пространственной оси осуществляется как бы случайно, подчиняясь внешним обстоятельствам. «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы», — говорит Мандельштам<sup>22</sup>, и ему откликается Ахматова (правда, говоря о стихах): «В одних автор обречен слышать голос скрипки, некогда помогавший ему их сочинять, в других — стук вагона, мешавшего ему их написать...»<sup>23</sup>

Сама «случайность расположения» фрагментов создает цельность картины мира, и этот путь конструирования прозы был избран Мандельштамом. Представляется, что Ахматова шла по тому же пути самостоятельно, следуя логике своей (акмеистической)

<sup>20</sup> Мандельштам О. Литературная Москва // Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 334.

<sup>21</sup> См. об этом: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7–8. Р. 47–82.

<sup>22</sup> Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 41.

<sup>23</sup> Ахматова А. После всего. М., 1989. С. 275.

поэтики. Мандельштам – ведущий, *пчеловод* – был избран ею как образец, осуществивший эту задачу как бы с опережением (ср. Ахматова о его «неуслышанной прозе»); непосредственным ориентиром стал «Шум времени».

До сих пор большее внимание уделялось стихотворному диалогу Ахматовой и Мандельштама или переключкам прозы со стихами, ситуация же *проза–проза* оставалась на периферии, хотя на «Шум времени» Ахматова указывала неоднократно<sup>24</sup>. Можно предположить, что помимо текстуальных переключек «Шум времени» определил самую структуру ахматовской прозы: ее «тему-жанр» – *воспоминания*, принципиальную отрывочность воспоминаний (*вспышки сознания в беспамятстве дней*). Если обратиться к понятийной структуре архетипической модели мира, можно сказать, что в «Шуме времени» воспоминания, формирующие картину мира, даны в антропоморфном коде, через воспринимающие органы человека, его пять чувств – зрение, слух, вкус, осязание, обоняние. Цвет, блеск, шум, запах – таким предстает мир Мандельштама (шум, собственно говоря, начинается с названия) – «Свистки паровозов и железнодорожные звонки. <...> Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы»<sup>25</sup>. Соответствующие описания у Ахматовой являются почти репликами мандельштамовских: «...слушала, как стучат мои каблуки по Царскосельскому гостиному двору...»; «Звуки в петербургских дворах <...> Шарманщики <...> точильщики <...> старьевщики. Лудильщики <...> Гулко во дворах-колодцах» (249); и особенно: «Запахи Павловского вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый – дым от допотопного паровозика <...> второй – натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий – земляника в вокзальном магазине <...> четвертый – резеда и розы (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок <...> потом сигары и жирная пища из ресторана...» (242). Эти параллели можно продолжать, хотя они, разумеется, не исчерпывают ахматовской прозы в целом, вне ее направленности на прозу Мандельштама и в частности на «Шум времени». Как бы то ни было, при всех сход-

<sup>24</sup> Ср.: Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Отделение языка и литературы. 1984. № 43 (1). С. 66–67.

<sup>25</sup> Мандельштам О. Шум времени // Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 45–46.

ствах и различиях «в осадок выпадает» сама структура прозы, одновременно и распадающейся на отдельные фрагменты, и цельной, многослойной, концентрированной и концентрически организованной. В другой работе к описанию прозы Мандельштама и Ахматовой был, в соответствии с сформулированными ими самими принципами, приложен термин «фасетчатость»<sup>26</sup>, связанный с особым типом зрения—видения и с концептом *зеркала* (столь важным для обоих поэтов). Фасетчатость означает дробление/умножение образа, многократное повторение, при том что в каждой единице, в каждом фрагменте он остается равным самому себе и таким образом одновременно репрезентирует целое.

Многое, к чему побуждает диалог Мандельштама и Ахматовой, остается за пределами этой заметки. Извлеченная из диалога тема — о прозе — только затронута. Представляется между тем, что дальнейший перекрестный («диалогический») анализ прозы обоих поэтов может быть плодотворным не только для раскрытия новых сторон их прозы в зеркале друг друга, но и в связи с настойчиво ждущей своего исследователя темой «Русская проза XX века».

---

<sup>26</sup> Цивьян Т. В. К анализу «акменстической прозы»: Мандельштам // Осип Мандельштам. Поэтика и текстология: Материалы научной конференции 27–29 декабря 1991. М., 1991.

# Проза поэтов о прозе поэта

**К**огда на заключительном заседании конференции по «Второй прозе» (в Москве, в декабре 1994 года)<sup>1</sup> была выбрана тема следующей встречи – «Проза поэта», то выбор был, возможно, вызван давлением вошедшего в обиход выражения *проза поэта* (и, соответственно, *стихи прозаика*), воспринимаемого как устоявшееся определение. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что в определяемом предмете многое неопределенно. Кроме того, этот выбор поддерживался отмеченной ситуацией в русской литературе рубежа веков и далее, которую можно выразить приблизительно так: не было поэта, который не писал бы прозы<sup>2</sup>.

Эти причины-стимулы определили индуктивный подход к теме: исходя из несом-

---

<sup>1</sup> См. хронику конференции в журнале «Славяноведение» (1995. № 4), а также сборник трудов конференции: «Вторая проза»: Русская проза 20–30-х годов XX века (Labirinti 18). Trento, 1995.

<sup>2</sup> Здесь идет речь только о русской литературе, вне европейского контекста.

ненности существования *прозы поэта* как факта (при том что пока ситуацию можно определить лишь следующим образом: поэт пишет прозой, или поэт пишет прозу, — но не оставляет при этом писание стихов), анализировать прозаические тексты *первых, вторых* и т. д. поэтов и уже потом смотреть, можно ли надстроить над этим нечто вроде теории *прозы поэта*, определить концепт *проза поэта*.

Об руку с четким противопоставлением поэзии и прозы идет их взаимопроникновение и смешение: они отбирают друг у друга содержание, смыслы, так же как и форму<sup>3</sup>. Опуская известное о стремлении прозы и поэзии друг к другу, приводящее к тому, что роман в стихах становится стихами из романа, скажем лишь, что, как известно, любое противопоставление питается и поддерживается сближением, так же как о сближении и смешении можно говорить только при актуальности противопоставления. В противном случае, если бы все действительно слилось, исчезла бы сама проблема — в данном случае вместе с прозой и поэзией.

Напомним, что в истоках, в самом названии этих двух видов словесного творчества, точнее, во внутренней форме слова, определяющей тот основной признак, по которому они были названы, заложена идея сходства/схождения: проза — *proversa oratio*, то есть (линейная) речь, о б р а щ е н н а я вперед; стих — *versus*, речь «вращающаяся», в о з в р а щ а ю щ а я с я к самой себе. Корень один — латинское *vertere* («вертеть»), глагол движения, подразумевающий разные направления, разную обращенность движения, в конце концов замкнутого на самом себе.

Итак, наша тема в р а щ а е т с я вокруг с м е ш е н и я прозаической и поэтической речи. На уровне объекта, артефакта, то есть текста, в результате этого смешения появляется, с одной стороны, ритмизованная, метрическая, даже рифмованная проза, а с другой стороны — теряющая все формальные признаки поэзия, которая приобретает свободу и вместе с ней «нонсенс» (по выражению Ю. М. Лотмана) с названием-оксюмороном *vers libre*.

Если обратиться к к о м м у н и к а т и в н о м у статусу поэзии и прозы, то поэзия может быть определена как *я-текст*, а проза — как *он-текст*: имеется в виду прежде всего противопоставление центростремительной «субъективности» поэзии, обращен-

<sup>3</sup> Оставаясь в пределах русской литературы XX века, мы не касаемся общих вопросов, относящихся к характеристикам (художественной) прозы, — и вообще, и в связи с поэзией.

ной на *себя*, и центробежной «объективности» прозы, обращенной на *другого*. При смешении/взаимопроникновении прозы и поэзии оппозиция *я-текст/он-текст* нейтрализуется, причем не только ожидаемым образом, то есть меной признаков (эпическая поэзия и лирическая проза), но и по-иному. Следует, впрочем, сказать, что соотнесение разных видов художественной литературы (лирика, драма, эпос) с личными местоимениями (соответственно, *я, ты, он*) было модным в немецкой романтической поэзии и в соответствующих опытах рефлексии в конце XVIII — начале XIX века.

Для того чтобы определить это *иное*, надо обратиться к создателю артефакта-текста. Тяготение прозы и поэзии друг к другу проявляется «на уровне деятеля» прежде всего в том, что поэты переходят к прозе, а прозаики — к стихам. Само по себе это еще не доказательство возникновения нового явления, если только не предположить, что и те и другие ставят при этом принципиально новые для себя задачи.

Нельзя не обратить внимания на следующую достаточно любопытную деталь. Почему, когда автор пишет и стихи, и прозу, к нему не применяют термин, объединяющий и то и другое, например «сочинитель»? Почему мы решительно зачисляем такого рода «сочинителей» одного — в поэты, а другого — в прозаики? Заранее можно сказать, что это не зависит от количества и качества соответственно прозы и стихов<sup>4</sup>. Основоположники русской прозы Пушкин и Лермонтов — для нас поэты; Бунин, стремившийся уравнивать в глазах читателей и критиков свои стихи и прозу, — прозаик и т. д.<sup>5</sup>

В связи с этой «меной занятий» решимся высказать предположение, которое может приблизить к пониманию (и объяснению) стихийно возникших терминов *проза поэта* и *стихи прозаика*. Поэт вольно или невольно — но, как кажется, все-таки *вольно*, то есть сознательно и целенаправленно, пишет прозу как *я-текст*, то есть использует, если можно так сказать, «технику поэзии», сохраняя ее «субъективный» коммуникативный статус. Стих, *versus*, жесткостью формы и пространственной ограниченностью, с одной стороны, как бы сдерживает поэта в его мысле- и чувствоизъявлении: тогда поэт переходит к прозе — и попадает в другую ло-

<sup>4</sup> Впрочем, сравнивать стихи и прозу по количеству — примерно то же, что складывать яблоки и домá.

<sup>5</sup> Разумеется, есть случаи, выпадающие из этой дихотомии. Первым приходит в голову Андрей Белый.



вушку: *proversa oratio*, освобождая его от мешающих правил, убирает помогающие подпорки. Созданная поэтом проза приобретает особый вид, свойство быть «непохожей» на каноническую прозу.

Прозаик, как представляется, идет по противоположному пути. Он не стремится превратить стихи в *он-текст*: напротив, совершается большая ломка — он стремится перейти к *я-тексту*. Возникающая при этом неестественность ощущается явно или подспудно.

Таким образом, победа как бы остается за поэзией: смешение происходит за счет экспансии *я-текста*. «Конфликт интересов» (в первом случае — *поэт пишет прозу* — изменение происходит на уровне объекта: в прозу переносятся свойства поэзии, но поэт остается самим собой; во втором случае — *прозаик пишет стихи* — на уровне субъекта: прозаик становится поэтом и принимает другие правила игры) и приводит к тому, что можно назвать «необычностью результата»: лучше ли, хуже ли проза, написанная поэтом, и стихи, написанные прозаиком, но они — «не такие», другие, *иные*.

Об этом уже давно сказал Якобсон:

«Простота классификации, принятой школьными руководствами, внушает уверенность. По одну сторону проза, по другую — поэзия. Однако проза поэта — не совсем то, что проза прозаика, и стихи прозаика — не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью. Горец идет по равнине; ни заслонов, ни провалов на этой плоской поверхности не водится. Сделается ли его походка трогательно-неуклюжей или обнаружит его великолепную ловкость — заметно, что она для него неестественна, она слишком похожа на шаг танцора; усилие очевидно. Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы»<sup>6</sup>.

Якобсон сказал это по поводу прозы поэта Пастернака. В зеркально-симметричном плане то же самое можно приложить и к

<sup>6</sup> Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324.

прозаика. Походка поэта на равнине прозы определяется обманчивым упрощением пути; обманчивым потому, что этот путь лишен привычных дорожных знаков, строго определяющих маршруты. Походка прозаика в горах поэзии определяется усложнением пути, когда дорожные знаки оказываются не помощью, а препятствием.

*Я-текст*, по определению, направлен на субъекта, то есть на самого себя. Этим в большой степени определяется выбор тем в прозе, написанной поэтами. Здесь следует учесть, что современный взгляд на художественное творчество вообще и на литературу в частности включает в корпус текстов (в данном случае словесных) то, что раньше считалось внешним, вспомогательным материалом (авантекстом), — черновики, дневники, письма, записки, даже свидетельства мемуаристов и т. п. Внешнее выражение этого — и публичные чтения собственных дневников (пример Кузмина), и писание писем под копирку и т. д. — есть не интериоризация жизни в творчество, но стремление к нейтрализации противопоставления жизнь/творчество, реальность/fiction. Можно предположить, что поэтам как носителям *par excellence* принципа *я-текст* принадлежала здесь не последняя, а может быть, и основная роль.

Характерны основные темы прозы, написанной поэтами. Почти обязательны: автобиография, мемуары в широком смысле (в герое в разной степени присутствует автор), — но это более или менее лежит на поверхности. Гораздо более значим интерес к т е х н и к е т в о р ч е с т в а, как поэтической (что естественно), так и прозаической, причем речь идет не о прозе вообще, но о *прозе поэта*. В конце концов основной составляющей прозы поэта становится *автометаописание*.

Анализ этой потребности в прозаическом автометаописании (которое не исключает поэтическое описание *тайн ремесла*), относящемся, так сказать, к зоне риска (игра на чужом поле), кажется особенно увлекательным. Оказывается, что поэты занимались не только практикой, но и теорией *прозы поэта*, имплицитно или явно становящейся особой категорией, особым видом словесного творчества. При этом их теоретические штудии представляли собой одновременно и руководство к писанию *прозы поэта*, и самое *прозу поэта*. Это, конечно, вновь приводит к более широкому определению того, что входит в корпус текстов автора, взгляду, указанному самим автором: каждое слово, висящее *на перу у творца*, есть творение и творчество.

Представляется, что можно (во всяком случае, по русскому XX веку) составить весьма интересную антологию под названием «Проза поэтов о *прозе поэта*». Минимальные эксцерпты из этой воображаемой антологии следуют далее. Чтобы соблюсти хотя бы какую-то цельность или логику, были выбраны поэты, объединенные Ахматовой в стихотворении «Нас четверо»: Мандельштам, Цветаева, Пастернак и она сама. Мы не будем настаивать на неслучайности этого выбора, так же как и опровергать некоторую его условность. Существует много параметров, по которым названные поэты противопоставляются друг другу или объединяются друг с другом – в разных сочетаниях. Здесь основой выбора служит то, что все они «пережили» так называемый Серебряный век (как бы ни относиться к этому определению) и вольно или невольно выступали как впитавшие – или преодолевшие – его достижения и промахи.

Но *главное общее* в данном случае – то, что они писали прозу, что эта проза была ярко выраженным *я-текстом*: мемуарным, автобиографическим и – отмеченно – метаописательным. Значительная и важная часть метаописания относилась к связи прозы поэта с поэзией поэта.

Наш собственный интерес к проблеме прозы «в исполнении поэта» начался с Ахматовой: она, следуя наставлениям Мандельштама, «обучала читателя», мы пытаемся следовать ее урокам. И хотя корпус прозы Ахматовой сравнительно невелик, представляется, что ее вклад в *прозу поэта*, особенно в осмысление самой этой категории, весьма значителен.

У Ахматовой было весьма напряженное отношение к собственной прозе. В автометаописании эта тема занимает столь значимое место и прозаических опытов у нее такое количество, что, следуя по пути характерных для Ахматовой обманных указаний, можно выделить сюжет «О том, как я боялась писать прозу» – написанный образцовой прозой<sup>7</sup>.

Самые известные высказывания Ахматовой о прозе принимаются исследователями безоговорочно как самооценка.

Проза всегда казалась мне и тайной, и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи – я никогда ничего не знала о прозе. В приближении к ней мне чувствовалось кощунство, или это обозначало редкое для меня душевное равновесие.

<sup>7</sup> См. с. 200 наст. книги.

Я всегда с большой осторожностью относилась к прозе, мне казалось, что писать беллетристику гораздо труднее, чем стихи.

(Почти общее место в отношении поэта к прозе, см. далее у Бродского<sup>8</sup>.)

Если вдуматься, это и образец высокой прозы, и своего рода заклинание «на писание прозы». Когда Ахматова вернулась в Ленинград в 1944 году, ей, по ее словам, хотелось писать только прозу. В ее записных книжках (после 1957 года) не раз встречаются названия будущей книги — «Проза», «Книга прозы» и, наконец, многозначительное — «Проза, или, вернее, „О прозе“». Здесь может идти речь и о том, что книга будет написана прозой, и об авторметаописании, и о теории той прозы, которая будет названа *прозой поэта*. Этот термин появляется в связи с Мандельштамом: «Иногда эта проза звучит как комментарии к стихам, но нигде Мандельштам не подает себя как поэта, и если не знать его стихов, не догадаешься, что это *проза поэта*»<sup>9</sup> (курсив мой. — Т. Ц.).

Судя по приведенному фрагменту, Ахматова считает *прозу поэта* как бы не дотягивающей до настоящей прозы. В добавление к этому — фрагмент из беседы Н. А. Струве с Ахматовой в мае 1965 года, реакция Ахматовой на его отзыв о воспоминаниях о Мандельштаме и Модильяни: «„Это просто музыка“. — „Да? проза поэта?“ Я пояснил свое впечатление: „Да, но это прежде всего проза“. Анне Андреевне этот отзыв очень пришелся по сердцу»<sup>10</sup>. Допустимо и несколько иное толкование. Музыка вызывает ассоциации с поэзией, но это может увести от прозы, и, возможно, само подтверждение «факта прозы» представляется для Ахматовой весьма важным. Во всяком случае, слово произнесено и произнесено уже как некий концепт: *проза поэта*<sup>11</sup>. Когда Ахматова обращала читателя к прозе Мандельштама, особенно — к «Четвертой прозе», подчеркивая, что подобной не было во всем

<sup>8</sup> И. Серман называет это «страхом прозы», говоря о «сложных отношениях Ахматовой—поэта с прозой как с враждебной пограничной державой» и основываясь на прямых высказываниях Ахматовой (Серман И. «Замечательное и беспримерное заклинание судьбы...» // Русская мысль. 1984. 20 сентября. № 3535. С. 10). Однако мы знаем, насколько амбивалентна эта прямота Ахматовой.

<sup>9</sup> Ахматова А. Листки из дневника // Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 165.

<sup>10</sup> Струве Н. А. Восемь часов с Анной Ахматовой // Ахматова А. После всего. М., 1989. С. 261.

<sup>11</sup> Не хотела ли она таким образом натолкнуть собеседника на понимание *особости* своей прозы?

XX веке, то, говоря о принципиальной новизне этой прозы, она имплицитно вводила категорию *прозы поэта*. И, естественно, нельзя не отметить и важность метаописания: *я пишу прозу о том, как надо писать прозу, и я пишу так, как надо писать прозу.*

«Египетская марка» Мандельштама<sup>12</sup> наиболее отчетливо раскрывает его взгляд на современную прозу, в том числе (и, может быть, в первую очередь) на свою прозу, то есть на *прозу поэта*:

Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас же рассыдутся за теньевые пюпитры <...>.

Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.

На побегушках у моего сознания два-три словечка: «и вот», «уже», «вдруг»; они мотаются полуосвященным севастопольским поездом из вагона в вагон <...>.

Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности.

Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст... (41—42).

В этой характеристике *н о в о й* прозы, состоящей из пробелов и заметок на полях, чрезвычайно важно стремление к переходу на *я-текст* (от третьего лица к первому), меняющий ее коммуникативный статус на поэтический, то есть подводящий к *прозе поэта*. Диагностична метафора железной дороги, точнее, движения поезда по рельсам: метафора имеет в виду не только беско-

<sup>12</sup> Здесь мы ограничимся только этой прозой Мандельштама. Далее цит. по: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2, с указанием страниц.

нечность и линейность прозы (*proversa oratio*), но — и, может быть, это главное — ритм, задаваемый движению стыками рельсов: не случайно говорится о построении и такте прозы. Ритм, такт, сцепление «словечек», избавление от округленности (то есть аморфности) — все это может быть интерпретировано как внесение в прозу принципов стихотворной речи и, следовательно, как синтезирование *прозы поэта*.

То, что у Ахматовой выражено осторожно, у Мандельштама метафорически, Цветаева сформулировала четко, жестко и безоговорочно<sup>13</sup>. Не касаясь собственно ее прозы, приведем здесь лишь наиболее яркие из ее «профессиональных» высказываний о прозе, в том числе и/или специально — о *прозе поэта*:

Стихи и проза:

В прозе мне слишком многое кажется лишним, в стихе (настоящем) все необходимо. При моем тяготении к аскетизму прозаического слова, у меня в конце концов может остаться остов. В стихе — некая природная мера плоти: меньше нельзя.

Две любимые вещи в мире: песня — и формула. (То есть, пометка 1921 г., стихия — и победа над ней!)<sup>14</sup>.

В письме 1930 года, говоря о поэзии и прозе, Цветаева как бы стирает границу между прозой=литературой и прозой=жизнью, противопоставляя обе поэзии<sup>15</sup>:

Прозу люблю почти так же, как и стихи, и отнюдь не придаю ей оскорбительного общепринятого значения. «Житейская проза» — не знаю. Проза — проработанная в слове *жизнь*, то есть, как всякое завершение, уже над-жизнь. Прозу от поэзии отличает ритмическая стихия, иногда наличествующая в прозе, но — иная. Прозу отношу более к со-

<sup>13</sup> Особенно ярко и темпераментно — в прижизненно не опубликованном отзыве на «Феодосию» Мандельштама, где возмутил ее сюжет о полковнике Цыгальском, но обрушивается она на *прозу поэта* как таковую, прозу, где поэт выступает лишенным «поэтических подпорок».

<sup>14</sup> *Цветаева М.* Отрывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 527. Получается своего рода *figura etymologica*: стих побеждает стихию своей формой/*формульностью*.

<sup>15</sup> Такое же противопоставление прочитывается в названии автобиографической книги Гёте «*Dichtung und Wahrheit*», где вместо *Wahrheit* (вместе с ней) ожидалась бы *Prose*.

знанию, стихи — к бессознанию. <...> Проза поэта — отличная проза, стихи прозаика — дрянные стихи<sup>16</sup>. <...> Проза Пушкина — проза поэта. Стихи Гоголя — стихи прозаика <...> Поэт должен все вместить в строку. У прозаика строка не считана, во всяком случае на слог<sup>17</sup>.

Заслуживает отдельного внимания то, как Цветаева рассматривает категорию времени и ее роль в прозаической и поэтической технике. Она считает, что работа прозаика состоит в том, чтобы перевести мысль в слово, — и на это нужно время. У поэта же мысль и слово одновременны<sup>18</sup>.

В четверке поэтов Пастернак занимает особое место потому, что в его творчестве поэзия и проза с самого начала шли рука об руку. Тем более значимо его стремление к (авто)метаописанию, к объяснению этой слиянности — при сохранении за поэзией и прозой собственных позиций. Статья «Несколько положений» формулирует это так:

Неотделимые друг от друга поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно<sup>19</sup>.

И позже:

Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или умудрится испортить.

<sup>16</sup> Исключением Цветаева считала Гёте.

<sup>17</sup> Цветаева М. Указ. соч. М., 1995. Т. 7. С. 557.

<sup>18</sup> Категория времени в связи с Цветаевой подчеркнута Бродским в предисловии к ее прозе: «Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи <...> которая сама по себе есть форма реорганизации Времени» (Бродский И. Поэт и проза // Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. N-У., 1979. Т. 1. P. 9).

<sup>19</sup> Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 369.

Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия<sup>20</sup>.

Это — образцы прозы поэта о *прозе поэта*, и неслучайно *проза поэта Пастернака* послужила Jakobsonу отправной точкой для его рассуждений о *прозе поэта*. Свое понимание прозы (в каком-то смысле свою «теорию прозы») Пастернак, как представляется, наиболее полно воплотил в «Докторе Живаго», который можно рассматривать как образец *я-текста* или *прозы поэта*<sup>21</sup>.

Пожалуй, наиболее очевидно это обнаруживается при наложении «стихов из романа» на соответствующие им прозаические фрагменты: в данном случае имеется в виду не пересказ одного через другое и даже не сосуществование двух равноправных версий (которые не совсем точно было бы называть стихотворной и прозаической, поскольку противопоставление прозы и стиха здесь выступает особым образом преобразованным). Речь идет о стремлении к автометаописанию. Создание художественного произведения у Пастернака — космогония. Процесс творения, так же как и «техника творения», трансцендентны, и их перевод на словесный уровень (=метаописание) становится едва ли не более значимым, чем сюжет как таковой (=описание), а тавтология «роман о том, как пишется роман» (текст о тексте) наполняется демиургическим смыслом.

*Разлука*. Расставание Живаго и Лары описано дважды. Первый раз — в прозе («Что я наделал? Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил»<sup>22</sup>), и это описание кончается тем, как Юрий Андреевич входит в разоренный дом:

<sup>20</sup> Пастернак Б. Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 4. С. 631–632. У Пастернака поэзия вбирает в себя гетевскую *Wahrheit/Prose* и становится ею. Впрочем, Гёте соединил их союзом и, но не противопоставил. Ср. еще у Пастернака: Петербург Блока «до безразличия одинаково существует в жизни и в воображении, он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии» (Люди и положения // Там же. С. 311).

<sup>21</sup> В данном случае мы не касаемся ритмической и метрической организации романа и других более специальных вопросов. См. работы Ю. Б. Орлицкого, в частности: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991.

<sup>22</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Указ. соч. Т. 3. С. 444. Далее ссылки на это произведение даются в круглых скобках.



Когда он вошел в комнату, которую Лара убрала утром так хорошо и старательно и в которой все наново было разворошено спешным отъездом <...> он, как маленький, опустился на колени перед постелью <...> и, уронив лицо в свесившийся конец перины, заплакал по-детски легко и горько (446–447).

Второе – стихотворение «Разлука», в котором эпизод «в доме» по сравнению с прозаическим разделен таким образом, что становится рамкой. Стихотворение начинается «с конца прозы»:

С порога смотрит человек,  
 Не узнавая дома.  
 Ее отъезд был как побег,  
 Везде следы разгрома (527), –

и им же оканчивается:

И, наколовшись об шитье  
 С невынутой иглой,  
 Внезапно видит всю ее  
 И плачет втихомолку (528).

Совмещение/расхождение прозаической и поэтической версии – тема уже разработанная, и касаться ее мы не будем. Поразительно, насколько Пастернаку оказывается этого недостаточно и как настойчиво и сразу вводится взгляд на себя со стороны: «Он вошел в дом. Двойной, двух родов монолог начался и совершался в нем: сухой, мнимо деловой по отношению к себе самому и растекающийся, безбрежный в обращении к Ларе» (446) – ретардация, после которой повторяется *он вошел в дом* (прием рамки). Этот внутренний монолог далее воплощается в *н а п и с а н н о м* слове, поэтическом и прозаическом, причем последнее перетекает в детальный анализ того, *к а к с о з д а е т с я / п и ш е т с я* это слово (и в стихах, и в прозе):

Он пил и писал вещи, посвященные ей. Но Лара его стихов и записей, по мере вымарок и замены одного слова другим, все дальше уходила от истинного своего первообраза. <...> Эти вычеркивания Юрий Андреевич производил из соображений точности и силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности <...>

кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появилась умиротворяющая широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого (447).

Это объяснение того, как слово (написанное сначала по горячим следам, сразу после разлуки, а по прошествии времени — по воспоминаниям) стремится оторваться от прикладной роли — быть документальной регистрацией — и переходит в описание самого себя, вызывает к жизни глубинные слои («Как всегда с ним бывало и прежде, множество мыслей о жизни личной и жизни общества налетало на него за этой работой одновременно и попутно» (448)), иные темы (ход истории как жизнь растительного царства) и завершается апологией творчества, которое превышает события жизни:

За этим расчерчиванием разных разностей он снова проверил и отметил, что искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать, и, таким образом, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования. Эти размышления и записи тоже приносили ему счастье, такое трагическое и полное слез, что от него уставала и болела голова (448–449).

Заключение возвращает к синтетическому понятию искусства, к исконному значению поэзии — ποιησις, «делание», «творение», то есть понятие, в котором растворяются разделения на роды, виды, жанры и т. д. И вряд ли случайно, что эта апология написана *прозой поэта*.

В предисловии к двухтомнику прозы Цветаевой («Поэт и проза») Бродский продолжает мета- и автометаописательную линию в развитии *прозы поэта*. Имея в виду Цветаеву, он, конечно, учитывает и опыты Ахматовой, и прозу Мандельштама и Пастернака. Зная, что они (и, конечно, не только они) писали о *прозе поэта*, он знает и то, что есть *проза поэта*. Его свидетельство — итог всему, сказанному выше:

Подразделение литературы на поэзию и прозу началось с появлением прозы, ибо только в прозе и могло быть произведено. С тех пор поэзию и прозу принято рассматривать как самостоятельные,

вполне независимые друг от друга области — лучше: сферы — литературы. <...><sup>23</sup>

За малыми исключениями, все более или менее крупные писатели новейшего времени отдали дань стихосложению. <...> Большинство же, пройдя искус поэзии, более к ней никогда не обращалось, кроме как в качестве читателей, сохраняя тем не менее глубокую признательность за уроки лаконизма и гармонии, у нее полученные. <...>

Чему научается прозаик у поэзии? Зависимости удельного веса слова от контекста, сфокусированности мышления, опусканию само собой разумеющегося, опасностям, таящимся в возвышенном умонастроении. Чему научается у прозы поэт? Немногому: вниманию к детали, употреблению просторечия и бюрократизмов, в редких случаях — приемам композиции (лучший учитель коей — музыка). <...> Теоретически — но только теоретически — поэт может обойтись без прозы.

Также только теоретически он может обойтись без сочинения прозы. <...> Во-первых, поэту может просто захотеться в один прекрасный день написать что-нибудь прозой. (Комплекс неполноценности, которым страдает прозаик по отношению к поэту, ни в коем случае не гарантирует комплекса превосходства у поэта по отношению к прозаику. Поэт часто почитает труд последнего за куда более серьезный, чем свой собственный, который он и за труд-то не всегда считает). <...> Не известно, насколько проигрывает поэзия от обращения поэта к прозе; достоверно только, что проза от этого сильно выигрывает<sup>24</sup> (разрядка моя. — Т. Ц.).

<sup>23</sup> Ср. решительное высказывание Е. Замятина в его лекции «О языке» (1920—1921): «В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она? Поэты еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой — нет никакой разницы. Это — одно. В старых теориях словесности вы найдете такое разделение, но теперь оно уже утратило свой смысл. Теперь мы не в состоянии различить, где кончается поэзия и где начинается художественная проза» (*Замятин Е. Сочинения*. Мюнхен, 1988. Т. IV. С. 373).

<sup>24</sup> *Цветаева М.* Избранная проза: В 2 т. N-Y., 1979. Т. 1. P. 7—8.

# Юрий Одарченко: представление прозы

**Ю**рий Одарченко написал немного стихов и немного прозы; у нас он почти неизвестен, хотя публикации его стихов уже появились<sup>1</sup>. В словаре В. Казака об Одарченко написано следующее: «Одарченко Юрий Павлович, поэт (1903–1960, Paris). О. рос на Украине, в эмиграции жил в Париже <...> находился вне круга парижских литераторов-эмигрантов 30-х годов, дружил с Владимиром Смоленским. В 1947-м он издал альманах „Орион“. <...> Он опубликовал единственный тонкий сб. „Денек“, состоящий из 46 стихотворений (Paris, 1949). О. по своей воле ушел из жизни. В. Бетаки собрал и в 1983-м издал его стихи (около 70. – Т. Ц.) и некоторое коли-

---

<sup>1</sup> См.: Родник. 1989. № 11; Литературное обозрение. 1990. № 7; Огонек. 1990. № 36; Литература русского зарубежья возвращается на родину: Выборочный указатель публикаций. М., 1993. Вып. 1, ч. 1: *Одарченко Юрий Павлович* (с неверной датой рождения – 1890 г. вместо 1903 г. – Т. Ц.), № 3267–3273 (№ 3271–3273 – литература об авторе).

чество его прозы<sup>2</sup>. <...> Его высказывания, смысл которых усиливается часто за счет неожиданных концовок, указывают на бездны, заключенные в человеческом существе. При этом его творчество пронизано также предчувствием своего рода божественного правосудия. <...> Близость О. к миру демонического особенно сильно сказывается в его прозаических фрагментах...»<sup>3</sup> Г. Струве в своей книге о русской литературе в изгнании отозвался о его стихах весьма прохладно, хотя и отметил их влияние на позднего Георгия Иванова<sup>4</sup>. Прозу его он вообще не упомянул.

Этой прозы действительно очень мало: неоконченная, вернее, существующая в отрывках повесть «Детские страхи», рассказ «Ночное свидание», эссе «Истоки смеха» и очерк «Дикий виноград».

«Дикий виноград» — классический «путевой очерк», посвященный Кавказу, столь же реальному, сколь и литературному, с пушкинскими холмами Грузии, лермонтовскими Кавказом, Арагвой и Курой (в описание которых неожиданно вклинивается Брента, рыжая речонка Ходасевича), с кавказскими народами, терскими казаками и т. д.

Эссе «„Истоки смеха“» посвящено захватившей автора идее, что человек стал человеком в тот момент, когда впервые и неожиданно для себя рассмеялся, победив смехом страх — проявление инстинкта, противоположного разуму. Не просматривается ли здесь мандельштамовский Ламарк „в обратном направлении“: от жалкой мыши через обезьяну к человеку разумному, способному засмеяться? Можно было бы видеть здесь и классический эволюционизм, если бы не было завершающее: „Многовековые усилия неба пришли к концу, и венцом их явилось происшедшее на земле. В небесах великий Бог почил от трудов своих. И был день седьмой“»<sup>5</sup>. Проще всего было бы свести это завершение к обычному

<sup>2</sup> По утверждению составителя — всю, однако Кирилл Померанцев свидетельствует: «Куда делись его картины, рисунки, рукописи — никогда не смог узнать» (Померанцев К. Сквозь смерть: Воспоминания. London, 1986. P. 52. См. также: Оправдание поражения: Г. Иванов, В. Смоленский, Ю. Одарченко // Литературное обозрение. № 7. 1990.

<sup>3</sup> Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London, 1988. S. v.

<sup>4</sup> Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. P. 391–392

<sup>5</sup> Одарченко Ю. Стихи и проза / Вступ. статья К. Померанцева; Подгот. текста и примеч. В. Бетаки. Paris, 1983. P. 215. Далее в тексте указываются номера страниц.

приему Одарченко — неожиданные, часто парадоксальные концовки. Нам, однако, кажется, что это (может быть, несколько эллиптический) способ выражения цельности мира, «холизм» Одарченко.

«Ночное свидание» — единственный законченный рассказ. Суть его такова: к автору имеют обыкновение приходить друзья-писатели. Один из них — любимый друг Владимир (предполагается, что в нем отразились черты Владимира Смоленского, умершего годом позже Одарченко), который каждый вечер *летучей мышью легко влетает в комнату* (создается впечатление, что комната находится не на первом этаже, и тогда эти приходы через окно напоминают визиты нечистой силы). В один из вечеров в Володе появляется нечто неприятное: «А между прочим, нынче Володя чем-то страшноват. <...> Я не боюсь его, но он самоуверенно страшен!» (102); разговор особенно несвязан, раздается стук в окно, и автору сообщают, что Владимир час назад умер: «Я взглянул в угол: туманное пятно расплывалось, сливаясь с полусветом комнаты» (105).

Сюжеты такого рода — с «домашней мистикой» и тревожащей неопределенностью — не новы; на них, в частности, построена проза Георгия Иванова (ср. хотя бы рассказы 30-х годов). Здесь же более примечательными кажутся не имеющие непосредственного отношения к развитию действия детали, которые формируют *мир Одарченко* — главную загадку его творчества и его личности. Рассказ начинается с описания огненно-красных *человечков*, которые карабкаются по отвесным утесам; это — черти: «А приглядишься к ним — вовсе не черти. Черти всегда зеленые, когда на земле; а в аду, конечно, красные. Потому и семафоры от Симферополя до Севастополя — один красный, другой зеленый. Вот как устроено!» (97). *Симферополь* и *Севастополь* звуковой формой притягивают *Мефистофель*, но тут дьявольская тема отходит в сторону, уступая место детским воспоминаниям, где те же *красные человечки* оказываются «поэтизированными» клопами, скалы — серым карнизом в случайной комнате вблизи харьковского вокзала; на карнизе проступает крест.

От этого законченного рассказа легче перейти к «незаконченной» повести «Детские страхи»: хронологически она была первой, два из четырех ее фрагментов были опубликованы в 1947 и 1948 годах, два последних — в 1958 году. Жанр и характер этого произведения трудно определить. Первый фрагмент, «Псел», был напечатан в 1947 году в альманахе «Орион». Там в подзаголовке стоит «Повесть», а в конце — «продолжение следует». В 1948 году

появился фрагмент «Папоротник»<sup>6</sup>: «Хотя это и не указано в журнале, рассказ представляет собой одну из глав повести „Детские страхи“» (257), – по мнению публикатора, который о двух последних фрагментах («Рыжики» и «Оборотень»), напечатанных только через десять лет<sup>7</sup>, говорит соответственно так: «Это даже не глава, а часть главы из повести, так же как и следующий отрывок. <...> ...по-видимому, последний из отрывков повести, так и не законченной. Судя по подзаголовку – „отрывки“, Ю. Одарченко намеревался опубликовать и другие главы» (257).

Само по себе обозначение «отрывки» еще не свидетельствует, как представляется, ни о продолжении, ни тем более о требовании цельности и единства произведения (понимаемых в традиционном смысле); название же «Детские страхи» отсылает не столько к сюжету, сколько к приему *нанизывания* разных эпизодов (детских воспоминаний? впечатлений?) с возможностью как бесконечного продолжения, так и неожиданного обрыва.

Эти четыре отрывка объединены персонажами, которые разбиваются на группы по разным признакам – возраст<sup>8</sup>, пол (*дамы и кавалеры*), социальное и семейное положение, образование<sup>9</sup>, внешность<sup>10</sup> и какие-то случайные признаки, которые обычно возникают в компании и прилепляются почти как прозвища<sup>11</sup>. Персонажи объединяются еще и тем, что все они – *мы*: «Сегодня мы идем к реке веселой толпой. Нас много» (109). В *мы* укрывается я, как самостоятельный персонаж отсутствующее.

Всё и вся группируется вокруг «главного героя», сначала одиннадцати-, потом тринадцатилетнего *Коленьки* (имя любимого сына Одарченко), обладающего особыми свойствами. Обычный на первый взгляд мальчик<sup>12</sup>, с обычными переживаниями переход-

<sup>6</sup> Возрождение. 1948. № 2.

<sup>7</sup> Возрождение. 1958. № 83.

<sup>8</sup> «Самый старший Дмитрий Сафонович, сорока восьми лет. Самый младший Коленька, одиннадцати лет» (112).

<sup>9</sup> *Аксютка, дочь кухарки; Антонина Николаевна, уже замужняя; студент Демка; Сережка, математик, будущий инженер; Константин, оперный певец, и, наконец, Дмитрий Сафонович – толстый господин* (111).

<sup>10</sup> *Люся-красавица; Вася курчавый блондин; Демка лохматый, как леший* и т. д.

<sup>11</sup> *Милица сердитая, та, которой бабушка всегда приносит вязаную кофточку, как только заходит солнце; Сима, которая быстрее всех бегаёт* (110); *Гриня, умница преледикая; Борис, самый храбрый* (112) и т. п.

<sup>12</sup> «Был с нами еще Коленька. Неизвестно было, что он такое, этот Коленька. Но говорили, что у него доброе сердце» (112).

ного возраста (смысл жизни, вера и искушение, правда и ложь, первая любовь и т. п.), он единственный способен выйти за пределы данного в непосредственных ощущениях *этого* мира в *иной* мир и объединить миры, классифицируемые обычным человеком как *разные*, противоположные и враждебные друг другу, в *единое* целое. И он же, самый младший, проходит все *детские страхи*, начиная от боязни прыгнуть с высокого крыльца до преодоления искушения, как *Он*<sup>13</sup>.

Путь туда *в пространстве* — путь обратно *во времени* — это, пожалуй, основной стержень «Детских страхов» как прозы-воспоминания. «Псел», «Папоротник», «Рыжики» объединены мотивом пути в буквальном, но в той же степени и в «проповском» смысле, когда передвижения героев являются сюжетообразующими. Собственно говоря, это описание прогулок, каждая из которых имеет цель, отчасти прочитываемую в заглавии: на *Псел* идут ловить рыбу, в «Папоротнике» в ночь под Ивана Купала, прочитав соответствующую страницу *безумного Гоголя*, собираются на заброшенную могилу за цветком папоротника, в «Рыжиках» отправляются за грибами. Это путь «*на природе*», «*по природе*», и описывается он чрезвычайно подробно, с массой мельчайших деталей, следуя поэту: «Но жизнь, как тишина / Осенняя, подробна»<sup>14</sup>. Это *путь* в Божьем мире, ярком, многоцветном, звучащем, благоухающем, управляемом небесным воинством.

<sup>13</sup> И есть один фрагмент, который заставляет подозревать, что *я* укрывается не только в *мы*, но и в *Коленьке*, — это напряженно-личные воспоминания о Москве: «Коля не сразу поднял голову. Свежий запах прутиков заставил его в одно мгновение проделать длинный обратный путь в шумную мартовскую Москву, где на Красной площади, там, где сейчас придушил всякое дыхание тяжелый гроб из литого стекла, продавали в Вербное воскресенье и тещин язык, и морских жителей в стеклянных трубочках. <...> Коля уже тогда подозревал, что все эти тещины языки и черти оживут когда-нибудь и воцарятся на площади у подножия московских церквей. А воздушные шары, синие, красные, зеленые, улетят в голубое небо и, взглянувши оттуда вниз, в ужас полопаются и посыпятся на землю разноцветными, но мертвыми тряпочками» (182).

<sup>14</sup> «Непонятный речной запах. То ли от влажного песка, то ли от бесконечных хрустящих под ногами раковин, то ли ракета тонкая, стройная, гибкая дышит этой свежестью. <...> Тонкие прутики ее, зеленые, красные, синие, наперебой тянутся к солнцу своими однообразными длинными листьями. <...> А когда придержишь рукой синий прутик и присмотришься к нему, то увидишь, что весь он покрыт нежной пылью, как крылья бабочки. Если отпустишь его, останется на нем блестящий след от пальцев и станет не то стыдно, не то неловко, потому что нарушил безукоризненность природы» (115–116).



Почти тривиально (и во всяком случае ожидажно), что в эту идиллию врывается нечто сверхъестественное, мрачное, потустороннее, то, что на фоне блаженной тягучести, беззаботности и безоблачности ощущается как присутствие зла, напоминание о смерти. Это ощущение подготавливается ожиданием *чего-то*, что произойдет внезапно (как *вдруг* у Достоевского). *Вдруг* заставляет вернуться в начало и обнаружить, что увиденная в обратной перспективе идиллия исходно была основана на чем-то неопределенно-тревожном.

В «Папоротнике» Коленька «по Гоголю» идет на заброшенную могилу за цветком папоротника: «Уже давно взошедшая луна, беседующая с человеком лишь о напоминании смерти, осветила две крест-накрест дороги и бугорок забытой могилы» (175). На бугорке сидит мальчик, которого Коленька принимает за пастушка. Мальчик предлагает поиграть в косточки: «Если выиграешь – цветок твой, проиграешь – твоя судьба – моя» (177). Зовут мальчика *Иваном*. Игра начинается. Коленька присматривается к своему партнеру и постепенно замечает зловещие признаки (ср. тот же ход в «Ночном свидании»): черные впалые глаза, зеленоватость лица, ледяную желатиновую ручку и, наконец, – перерезанное горло. Поет петух, мертвец медленно погружается в прозрачную землю: «Листья простых папоротников сомкнулись над ним, и вдруг „маленькая цветочная почка стала будто краснеть <...> и цветок папоротника развернулся, словно пламя“» (179) – ночное происшествие, начавшееся чтением *безумного Гоголя* (173), продолженное сюжетной цитатой (мертвый мальчик – зарезанный Ивась), кончается прямой словесной цитатой из Гоголя. Общая тональность отрывка оставляет некоторую неопределенность: сон или не сон происшедшее с Коленькой?

«Рыжики» – самый «страшный» фрагмент прозы Одарченко, где все невероятное происходит как раз «на самом деле». Трое из компании – Дмитрий Сафонович, Гриня и Коленька – отправляются за грибами и попадают во все более странные и страшные ситуации. Сначала Дмитрий Сафонович принимает громадную гадюку за ужа; Коленька в последнюю минуту спасает своего друга и убивает змею; это вызывает разговор об оправданности убийства вообще; тема смерти в дальнейшем звучит постоянно. Смеркается, и старшие, не послушав Колю, который, обладая особым чутьем, ориентируется и во времени, и в пространстве, выбирают неправильный путь и оказываются в болотах, в которых утонул восьмилетний *Ванюша* (уже знакомое нам имя безвинно погибшего мальчика). Попав в трясину, он просил метавшуюся рядом сестру: «Пашенька, Пашенька, помоги!» (191). Сестра убежала, а поз-

же ее нашли повесившейся на осине. С тех пор в сумерках из тумана слышится голос: «Пашенька, помоги!» Тут путники замечают на краю леса сторожку и решают заночевать в ней, несмотря на протесты Коленьки, предчувствующего неладное. И действительно: в сторожке «вдоль стены на широкой лавке, высоко подняв бороду к потолку и свесив до полу обе руки, лежал мертвый» (193). По неожиданному решению Грини покойника выносят на улицу, на дождь («мертвому и под дождем хорошо»), сами же путники, запершись изнутри, укладываются на печь спать. Пробуждение — кульминация сюжета; развязка его читателю остается неизвестной: проснувшись солнечным утром, путники увидели, что «дубовая дверь была по-прежнему наглухо закрыта и чугунный засов лежал на своем месте. Вдоль стенки на широкой лавке лежал мертвый, и вода каплями стекала с его одежды на земляной пол» (196).

«Оборотень», обозначенный как «отрывок» (из повести или из главы из повести?), подчеркнута статичен: компания располагается на ступеньках террасы, чтобы слушать соловьев. Это *звучащий* сюжет. Потом соловьи замолкают, наступает затишье, сумерки, бесшумным зигзагом пролетает первая летучая мышь. «И вот, в эту минуту, от аллеи Владимировской вишни отделилась какая-то тень. Коленька первым заметил ее. Он протянул руку, чтобы указать на нее, но, осмотревшись, увидел, что все уже смотрят в сторону аллеи...» (204).

Это — последние строки «Детских страхов». *Тень оборотня? Тень-оборотень? Тень как воплощение иного? Тень как часть самого слова/обозначения оборо-тень?* Важно, что это видят все: тема зрения/видения, как всегда, подчеркнута.

Со странным ощущением мы расстаемся с повестью Одарченко, и, естественно, возникает вопрос, не был ли в нее изначально заложен замысел неоконченности. Неоконченность, содержащаяся в самой идее произведения, конечно, может быть просто реальной незаконченностью текста, вызванной неизвестными нам причинами. Однако, даже если верно второе, мы имеем право на *прочтение* этих четырех фрагментов как цельного и самодостаточного текста, обладающего свойством открытости (ср. ставшую уже общим местом «открытость» ахматовской «Поэмы без героя»).

Название повести — «Детские страхи» — кажется особенно глубоким. Существенно и то, что в экзистенциальный мир сверхъестественного вовлекаются *старшие*, и то, каким образом они в него вовлекаются: *старшие* безусловно доверяют Коленьке, при-

зная за ним интуицию, некое имманентное, им недоступное знание, *иное зрение/прозрение*, вообще *особость*. Привычное клише «взрослые объясняют ребенку, что его страхи не имеют реального основания» оказывается (вполне в духе Одарченко) опровергнутым (ср. ситуацию гетевского «Лесного царя», когда *ребенок* прозревает правду, видит мир, недоступный *взрослым*: *кажущееся* оказывается реальностью).

Померанцев говорит, что «Одарченко был изумительным рассказчиком, в особенности всевозможных фантастических приключений, которые зачастую сам же — во время рассказа — не только придумывал, но и переживал. <...> ...это было одновременно и рассказом и творчеством, вы присутствовали при рождении настоящего произведения искусства в его полноте: воображении художника и облечении его в словесно-звуковую форму»<sup>15</sup>. И способ создания («исполнения») произведений, и сама их сюжетная и формальная структура уводят от «художественной литературы» к фольклору, где Одарченко предстает как своего рода *singer of tale* (в терминологии Лорда и Пэрри): каждый текст и создается *ad hoc*, и является воплощением некоего архитекта, построенного по жестким правилам. Если признавать «фольклорный прототип» творчества Одарченко, то, пожалуй, наиболее близки ему будут былички. Действительно, сама форма рассказа больше всего совпадает с этим жанром, где сверхъестественное событие подается в *свидетельской* форме и как любое свидетельское показание сохраняет возможность выбора разных толкований. Значимое множество, которым оканчивается повесть Одарченко, пожалуй, не столько обрыв, сколько дополнительное указание на этот выбор.

Цель былички — создать «ощущение присутствия» чего-то таинственного, потустороннего, принадлежащего к *иному* миру. Вымысел, предстающий как реальность, мифология, врывающаяся в повседневность, нередко вводимая с помощью *вдруг*, — вот обычная конструкция былички. Зыбкость границ между реальным и сверхъестественным подчеркивается тем, что в быличках сообщение вводится в ауре неопределенности. Рассказчик, а вслед за ним и слушатели не могут найти ту грань, за которой реальное переходит в мифологическое, более того, не могут понять, произошло ли нечто в действительности или только *почудилось, показалось*, наконец, *приснилось*. Быличка, самим названием как бы приземля-

<sup>15</sup> Померанцев К. Юрий Павлович Одарченко и его мир // Одарченко Ю. Стихи и проза. С. XII, XIV.

ющая свое собственное содержание, на деле помещена в мифологический хронотоп. Она принадлежит космическому уровню, когда реальное готово в любую минуту перелиться в иные формы. Одарченко улавливал этот «потусторонний миг, / Когда ты слышишь зов далекий, / Летящий из миров иных» (57), но *иные миры* не существовали для него вне *главного* мира — христианского:

Буду я покоиться в гробу  
С христианской грамоткой на лбу...  
В ней написано все то, о чем мечтал  
И чего я в жизни не сказал, —

(78)

и это сочетание «языческого» (демонологии) и христианства также в полной степени соответствует двоеверию в народном сознании и народной традиции.

Наиболее важная черта «фольклоризма» Одарченко — связь его прозы с детством. Дело не только в том, что главный герой — *мальчик*, который, собственно говоря, и провоцирует все странные события. Дело еще и в том, что во всех этих событиях он *превосходит* старших: он лучше всех плетет корзины и ищет грибы, выше всех прыгает, отлично играет в кремешки, ориентируется в лесу; как «чудесный помощник» он бесстрашен и изобретателен — спасает от змеи, выполняет «трудные задания» (достать лодку, сорвать подсолнух, прыгнуть через костер, пойти ночью на могилу за цветком папоротника) и т. п., не говоря уже об особой связи со *сверхъестественным*, которое, в конце концов, основано на игре с оппозицией *жизнь/смерть* и связано со *страхом*. Вспоминаются и «страшилки» как типичные образцы детского фольклора, вообще отвечающего внутренней потребности человека увидеть, испытать *страшное*; об этом свойстве прозы Одарченко пишет Бетаки: здесь «заметен искренний ужас перед всем потусторонним и столь же искренняя тяга к нему» (240). Современный исследователь детского фольклора и специально страшных историй подчеркивает: «...одним из наиболее существенных структурообразующих принципов детского фольклора является принцип инверсии ролей взрослого и ребенка (взрослый оказывается беспомощным перед воздействием враждебных сил, а ребенок их побеждает)»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Топорков А. Л.* Пиковая дама в детском фольклоре начала 1980-х гг. // Школьный быт и фольклор. Таллинн, 1992. № 2. Вып. 2. С. 3–4.

Можно допустить (хотя бы в качестве инструмента для анализа), что *оживание* в детскую аудиторию обернулось для Одарченко тем, что и свою прозу он ориентировал не просто на фольклорно-мифологические образцы, но на *детскую специфику* этих образцов. В определенном смысле «Детские страхи» – страшные истории-былички, рассказанные (а следовательно, и пережитые) ребенком, воспоминания, воссоздающие детское восприятие мира, восприятие *тогдашнего* автора, – что не сразу замечается, а будучи замеченным, остается на уровне предположения, то есть той же неопределенности<sup>17</sup>.

Мы не будем говорить здесь о «литературных» истоках-источниках Одарченко, достаточно легко узнаваемых<sup>18</sup>. Об образцах, на которые ориентируется Одарченко, пишет Бетаки: «...автора притягивали таинственные явления, которые находятся на грани между гоголевской фантастикой и тайнами непознанного (а может, и непознаваемого), но не отрицаемого наукой. <...> Одарченко <...> прозу свою создававший уже в пятидесятых, оказался запоздалым, но самым верным последователем автора „Пропавшей грамоты“ и „Страшной мести“. <...> ...гоголевская чертовщина и гоголевская сочность в наш век опять вышли на сцену» (240, 241). Тем самым определена *сигнатура Одарченко* – Гоголь, и сходство бросается в глаза.

Кирилл Померанцев в своих воспоминаниях с доброжелательностью и теплотой постарался донести до нас *образ Одарченко*, освободив его от клише «эпатирующего *maudit*». Упомянутая среди истоков-источников Одарченко Гоголя, Достоевского, Гюю, Померанцев видит «объяснение феномена Одарченко» в «двойном зрении»: «У нормальных людей или, точнее, у тех, которых принято считать нормальными, сознание от подсознания отделено настоящим „железным занавесом“. <...> Но существуют люди, у которых этот занавес уже с рождения более или менее проницаем. Такими, например, были Гоголь и Гюю. <...> ...я

<sup>17</sup> Ср. тот же прием у Добычина в «Городе Эн»: далеко не сразу становится понятным, что описание ведется от лица ребенка.

<sup>18</sup> Если идти по проторенному пути «цитат и реминисценций» – почти обязательному приему русской (в частности) литературы XX в., то этот слой увеличится: Одарченко цитирует Пушкина, Лермонтова, Мандельштама, Ходасевича и т. д., в мертвом мальчике, играющем «на судьбу» с живым, ощущаются сологубовские мотивы, а «Вечер накануне Ивана Купала» в контексте Одарченко, среди прочего, может быть связан с ремизовским «Басаврюком» и т. п.

бы сказал об Одарченко, что ему „искалечил жизнь обман двойного зренья“. Он с таким „зрением“ родился и как поэт искал способа (то есть словосочетаний) описать увиденное таковым. <...> Все это отлично знал Достоевский, рассказывавший, как Свидригайлов объяснял Раскольникову, что, „если привидения являются только больным“, это не значит, что привидений нет, но лишь то, что „привидения могут видеть только больные“. <...> За чьи же „грехи“ платил Одарченко, что родился с „двойным зрением“, оказавшимся для него роковым бременем?..»<sup>19</sup> Действительно, именно это *роковое время* привело, по всей вероятности, Одарченко к самоубийству, недопустимому для него как для верующего: он на себе испытал то, о чем писал в «Детских страхах»: если удастся обмануть бесов, надо помнить, что они не прощают обмана.

Но нельзя упускать из виду, что «двойное зрение» может быть просто зрением более объемным, более острым и проникающим (таким острым – в буквальном смысле – зрением, как известно, обладал Флоренский, который *видел* больше, чем обычные люди; трудно отвлечься от мысли, что это не было связано и с его внутренним зрением), и оно охватывает не только демоническое, сатанинское, вообще *страшное*. Это «двойное зрение» позволяет с особой остротой ощущать и противоположное – Божий мир в его красоте и совершенстве. Мучителен, очевидно, не сам факт видения «всего сразу», а осознание трагичности контраста. «Да, Гоголь – поэт мрачных, подземных глубин, демонических сил и неразгаданной, потусторонней мистики! Но Гоголь – и поэт радостной юности, чистой красоты, поэт природы и родной земли»<sup>20</sup> – это очевидно, но мы об этом часто забываем. То же самое относится и к Одарченко, столь же живо чувствовавшему космическую красоту и гармонию мира: «В такие минуты полной тишины вдруг понимаешь, что *нет мира иного*, потустороннего, а есть *один мир*, таинственный и чудный, в котором живут люди и только изредка ощущают все чудесное основание его» (204). И в стихах и в прозе он связывал эту красоту с детством и с детьми (*блаженны чистые сердцем...*).

Строками, посвященными этому *таинственному и чудному миру людей*, и оканчивается *представление Одарченко*:

<sup>18</sup> Померанцев К. Сквозь смерть. С. 46, 47, 50.

<sup>19</sup> Высокоцкий С. К. Демонологический элемент в творчестве Гоголя // Возрождение. 1971. № 30. С. 56.

Все звезды созданы для маленькой земли,  
Сплетаются в созвездия они  
И с неба падают — для маленькой земли.  
Лишь только для того, чтоб малое дитя,  
С душою чистой, на небо глядя,  
Могло сказать: как это хорошо!  
Уже во сне: как это хорошо!

(53)

«Коля в белой рубашке с завернутыми выше колен штанами стоял поодаль, войдя в воду по песчаному отлогому берегу. Его стройная фигурка на фоне быстрой реки казалась бесконечно родной, такой радостной и нежной. Если есть это — то был когда-то рай или когда-нибудь будет» (128).

# Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому (Л. Липавский. «Теория слов»)

**В** книге Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» этой работе посвящен раздел «Нашествие смыслов» главы 3 («Чинари»<sup>1</sup>); автор стремился привести возможно больше ее фрагментов — в предположении, что «этот текст рискует еще долгое время остаться неизданным»<sup>2</sup>. К счастью, он оказался не вполне прав, поскольку текст издали «всего» через семь лет. Издали и другие работы Липавского и его собеседников-соавторов по содружеству чинарей. Наконец, вышли «Дневники» Друскина<sup>3</sup>, в которых содержатся важные дополнения и комментарии к теме. Текст Липавского «введен в оборот» — но в то же время, на наш взгляд, остается во многом непрочтенным и потому не нашедшим своего места в сфере гуманитарного знания: философия в контексте

---

<sup>1</sup> *Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Veign, 1991 (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 170–175).*

<sup>2</sup> Там же. С. 394. Сн. 287.

<sup>3</sup> *Друскин Я. Дневники. СПб., 1999.*



чинарства? лингвистика (куда толкает и тема, и само название)? художественный текст? нечто иное?

Среди этих вопросов, пожалуй, наиболее острым является лингвистический, и волновал он собеседников Липавского не только в 30-е годы: принять лингвистичность Липавского им было сложно (см. об этом ниже). Этот вопрос был настолько важным для Я. С. Друскина, что уже в последние годы своей жизни он обратился за консультацией к профессиональным филологам, не слишком щадя Липавского, но в то же время надеясь, что его трактату не закрыт путь в лингвистику: «Л. С. Липавский был философ, особенно его интересовала философская антропология. Лет пять или шесть он занимался лингвистикой. Лингвистики он почти не знал, но создал новую лингвистическую систему, которую назвал „Теория слов“. Вяч<слав> <Всеволодович> Иванов, прочитав ее, сказал: хотя „Теория слов“ Липавского противоречит современным лингвистическим теориям, она интересна, ее следовало бы напечатать, но с соответствующими лингвистическими комментариями. З. Г. Минц назвала ее утопической лингвистикой, но, как известно, иногда утопия становится действительностью»<sup>4</sup>.

Несколько уклончивые ответы лингвиста и литературоведа предлагали путь комментированного анализа/толкования «Теории слов» — при этом в н у т р и лингвистики. Нашим первоначальным намерением было нечто вроде комментированного прочтения «Теории слов», приведения текста Липавского в соответствие с современным состоянием лингвистики (разумеется, в доступных нам пределах). Однако сразу оказалось, что это совсем не просто, и прежде всего потому, что лингвистические предложения Липавского в принципе в науку о языке (не только в современную) не вписываются, а в некоторых своих пассажах напоминают — *horribile dictu* — теории полубезумных лингвистов-самоучек, открывающих, что *этруски — это русские*. Тем самым слова Друскина: «Липавский почти не знал лингвистики» — как будто получают яркое подтверждение. И этому как будто не противоречит то, что на фоне «невозможных» лингвистических предложений у Липавского были и поразительные по пронизательности открытия. Чтобы показать эти ножницы,

<sup>4</sup> Друскин Я. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. <М., 1997>. Т. 1. С. 59. Далее страницы этого издания указываются в тексте в круглых скобках.

приведем два примера из Липавского и комментариев к ним В. Н. Топорова<sup>5</sup>:

1. Называя согласные *семенами слов* или *первыми исходными словами*, Липавский говорит о способе внесения в эти звуковые единицы смысла: «...одно из семян слов становится смыслоутверждающей частицей, как бы всеобщей печатью языка, которая прикладывается ко всем остальным семенам слов и, становясь вторым их слогом, свидетельствует об их зачислении в настоящие слова. Такой частицей для русского языка будет ТИ (видоизмененное ТЕ, к нашему времени сократившееся в ТЬ). <...> ТИ показывает, что звуку придан смысл, он включен в круговорот языка». В качестве примеров этих «настоящих», «исходных» слов приводятся: *быти, выти, гыти, бети, ветти, гетти, бретти, вретти, гретти* и т. д. «Такова таблица исходных слов; она дает ключ ко всем словам языка; сто родоначальников дали жизнь бесчисленному ныне населению языка» (256).

2. Семантическое (alias этимологическое) сближение слов *речь* и *река*: «Остатки, напоминание о бывшей проекции на жидкость можно найти во всех родах и рядах слов. Мы не думаем сейчас, что голос есть жидкость; но РЕЧЬ/РЕКА (и мы говорим „плавная, текучая речь“, так же как говорим „в течение времени“») (266). «Мы, скажем, установили, что РЕКА и РЕЧЬ слова родственные. Само по себе это, конечно, звучит странно. Но странность пропадает, когда мы углубимся в язык дальше и узнаем, что РЕЩИ, от которого произошли оба эти слова, значило „испускать, источать, метать“» (296).

По мнению В. Н. Топорова, рассуждения Липавского по поводу ТИ не имеют никакого лингвистического смысла, однако сближение *река/речь* пронизательно и может найти (современное) этимологическое подтверждение (семантический множитель *течь*)<sup>6</sup>.

К содержательному (концептуальному) комментарию мог бы быть добавлен и терминологический, примерно такого рода: то,

<sup>5</sup> Частная беседа. Благодарю В. Н. Топорова за разрешение привести здесь его мнение.

<sup>6</sup> Такое же сближение мы находим у Григория Сковороды: «Речь какова-либо есть <...> как река, а язык источником ея» (Сковорода Г. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 183).

что Липавский называет X, в современной лингвистике называется Y. Этот комментарий удовлетворял бы некоей прагматической программе. Но, во-первых, неизвестно, насколько он был бы выполним (и дело, как представляется, не только в возможностях комментатора). Во-вторых, и это главное, текст распался бы на несвязанные элементы, в результате утерял бы концептуальную цельность и, как показывают уже первые приведенные примеры, был бы по меньшей мере обесценен. Из этого — для нас — следовало, что лучше было бы попытаться искать иной подход, то есть иную точку зрения/точку отсчета.

Мир *обзриутов/чинарей/вестников* столь сложен, что требует некоего «метаописательного фона», который выстраивается постепенно: на основе единого корпуса текстов, словесных и несловесных (изобразительных, поведенческих и т. п.), из головоломной мозаики начинает складываться общая картина не только толкующая и объясняющая, но — прежде всего — структурирующая. Предикатом объединения и структуризации (=формирования единой структуры) является творчество. Друскин в своих «Дневниках» пишет: «Чтобы понять „Вестников“, надо знать всю историю философии или, не зная истории философии, воспринимать творчески, в аристотелевом смысле: *nus poeticos*. Если человек может стать соавтором чужой вещи, ему не надо знать истории философии. Введенский, Липавский, Хармс, Олейников были действительно соавторами „Вестников“, поэтому Хармс и мог сказать „Я вестник“...»<sup>7</sup>

Автор «Теории слов» принадлежит к «вестникам», и его текст должен быть рассмотрен прежде всего в контексте классической традиции философских бесед в сократическом духе, продолженной чинарями. Основной целью этих бесед, как кажется, было то же, что содержится в сфере представлений, связанных с антропогонией: стремление человека освоиться в окружающем мире, усвоить его себе, то есть попытаться понять его и объяснить, пусть и сознавая ограниченность собственных возможностей<sup>8</sup>. Естественно, что язык играет в этом особую роль: он выступает как

<sup>7</sup> Друскин Я. Дневники. С. 530.

<sup>8</sup> Не случайно в беседах или в философских размышлениях Друскина и Липавского столь явно просматривается вопросо-ответная структура, восходящая не только к сократической традиции, но и к древнейшим текстам о творении мира и человека. Платоновским «Диалогам» и по сути, и по названию вполне соответствуют «Разговоры» Липавского и «Разговоры вестников» Друскина.

основной элемент мира человека, имеющий жизнестроительное значение, при этом в двух смыслах: язык с т р о и т (=структурирует, см. об этом далее) жизнь человека и в то же время сам с т р о и т с я человеком, ср. у Липавского: «...совершается переход от одной стадии понимания мира к другой, благодаря чему меняется и язык. <...> ...язык воспринимается до некоторой степени как искусство; каждый чувствует себя участником его, имеет право продолжать развивать язык» (286). В этой связи появление «Теории слов», то есть описания системы языка в проекции на человека и vice versa, было ожидаемым и даже необходимым.

Трактат Липавского состоит из шести глав, названия которых вполне укладываются в обычное лингвистическое описание: «Состав слов», «История значений», «Вероятность значений», «О языкознании», «Список Р (анализ слов, начинающихся с Р)», «Заметки о словах». Однако уже в названиях некоторых подглавок ощущается отклонение от принятого лингвистического дискурса: «Согласные — семена слов»; «Печать смысла»; «Пример обнажения родов элемента»; «Вращение слов»; «Значение дыхания»; «Проекция на жидкость»; «Пол слов»; «Проекция на мускульное усилие» и т. д. — наряду с «Залоги»; «Неопределенное наклонение»; «Безличные выражения»; «Омонимы»; «Идиомы»; «Синонимы» и др. Однако грамматические объяснения, мягко говоря, нестандартны и могут привести в недоумение, например:

Залоги появляются тогда, когда мир начинает представляться как система твердых тел. Понятно, что крокетный шар может ударить другой крокетный шар (действительный залог) <...> или сам подвергнуться удару другого шара (страдательный залог); или катиться, вообще не подвергаясь взаимодействию с другими шарами (средний залог). Но если мы будем говорить не о крокетном шаре, а о реке, все эти представления будут уже гораздо менее приложимы. В реку вылитое ведро воды, и река понесла с собой эту новую воду; как будто и можно сказать: река понесла воду <...> однако некоторую неловкость при таком пользовании залогом мы все же ощутим: вода из ведра стала водой реки, а река — это и есть текущая вода, течение. В то время, когда все значения были проекциями на жидкость, залогов быть не могло (268).

В виде такой чересполосицы можно представить весь трактат Липавского — и остаться в тупике. Перед тем как нащупать другой путь, вспомним цитированное свидетельство Друскина: Липавский лет пять-шесть занимался лингвистикой (из других ис-

точников мы знаем о его занятиях санскритом), и идущее после этого несколько неожиданное: «Лингвистики он почти не знал...» О том, что Друскин слишком строг и что неискушенность Липавского в лингвистике преувеличена, говорят не только сведения о его занятиях лингвистикой, но и сам трактат, в частности раздел IV «О языкознании», из которого следует, что Липавский был хорошо знаком с современными лингвистическими теориями, прежде всего связанными с происхождением языка (что его больше всего интересовало). Да и его квалифицированная характеристика системы языка выхватывает самые существенные точки, например принципы развития языка, процессы языковых изменений и их предел, лексику и семантику и т. п.

Когда Липавский говорит об *исконных словах*, о происхождении всего лексического многообразия языка из ограниченного набора звуковых элементов, это в современном восприятии немедленно связывается с марризмом. Тем самым взгляды Липавского предстают не только вторичными, но и заведомо тенденциозными, а сейчас выглядят просто анахронизмом. От этих (теперешних) упреков Липавский защищает себя сам. В разделе «Яфетическая теория» он выделяет яфетическую школу как идущую вразрез со всем остальным языкознанием в своем интересе к происхождению языка и к истории значений:

...судить о яфетической теории довольно затруднительно, потому что все ее изложения не дают ее в цельной системе, а приводят только отдельные наблюдения и выводы, ограничиваясь многозначительными намеками, что дальше должно бы следовать еще более интересное и важное... <...> ...яфетисты стараются отойти от свойственных современному человеку ассоциаций. И это действительно дает им возможность заметить много такого, от чего отворачиваются отдельные языковеды. Однако объяснение замеченному они дают, в общем, неверное. Причина их ошибки в том, что, отказавшись от современных ассоциаций, они сейчас же заменяют их другими: теми, что подсказываются самими словами, если их взять вне общей системы языка. Мы будем называть такие ассоциации «языковой фантастикой». <...> Яфетическую теорию можно сравнить с алхимией; так же, как и та, она чрезвычайно смела, имеет некоторые прозрения и, в общем, ошибочна (299).

Напомним, что это было написано в 1935 году!

Уже эти примеры приводят к мысли о том, что не имеет смысла высказывать Липавскому претензии в незнании лингвистики.

Более того, за вольным с ней обращением может скрываться ука- зание на то, что его трактат целесообразно вы вести из поля лингвистики как дисциплины, то есть лингвистики в соб- ственном смысле слова. Его теория занимает иное пространство. Это как бы *мнимая лингвистика*, квазилингвистический дискурс; это такая форма описания языка, которая открывает нам неедин- ственность лингвистического описания, выработанного специ- ально для языка<sup>9</sup>. И тогда анализ взглядов Липавского на язык надо начинать не с их приведения в соответствие с привычными язы- ковыми стандартами (=правилами описания), а с выяснения об- щих взглядов автора на такую уникальную собственность челове- ка, как язык.

И вновь свидетельства самого Липавского о материале иссле- дования, о его требованиях к способу описания вообще и данного материала в частности, и в особенности:

#### О материале:

...нигде, пожалуй, материал не бывает так податлив, так услужливо подтверждающим любую гипотезу, как в языке. Ведь букв в языке всего пара десятков, а звукосочетаний много сот тысяч; звуки могут переходить друг в друга, значения все связаны между собой самыми на вид раз- нообразными способами, так что можно соединять их нитями и так и так; короче говоря, нигде факты не подтасовываются с такой легкостью, как при исследовании слов (292).

#### О критерии теории:

Всякая теория, в том числе Теория слов, должна отвечать следую- щим трем требованиям: она должна быть непротиворечива внутри, не- противоречива более общим основаниям, принимаемым за истинные, и непротиворечива частным утверждениям, то есть фактам (300).

Вывод из приведенных цитат следующий: взят языковой ма- териал, особенно сложный, содержащий много ловушек, вовле-

<sup>9</sup> В наследство от увлечения математической лингвистикой в современной тер- минологии остались математические термины, формулировки и т. п. Матема- тики вряд ли признают их терминологическую корректность. Однако лингви- сты могут возразить, что присвоение «чужих» терминов не означает претензий на «чужую» научную дисциплину с ее понятийным аппаратом.

кающих исследователя в произвольность толкования, и для его описания предложена новая теория, отвечающая неким общим требованиям, но созданная специально для данного материала. Из этого еще не явствует, что эта теория должна быть помещена внутрь лингвистики. С другой стороны, это и не значит, что она противоречит лингвистике только потому, что пользуется: а) нетрадиционными терминами — и/или: б) традиционными терминами в нетрадиционном значении.

Вот, например, законы языка и их функционирование в формулировке и рассуждениях Липавского:

Законы языка чрезвычайно просты: *симметричная таблица исходных элементов, вращение и кристаллизация, сохранение весового отношения, треугольник исходного смысла, расщепление значения при вращении, вероятность слова*. Вот и все законы, одинаковые для всех родов и рядов. Казалось бы, и все слова должны были бы развиваться одинаково по всем этим законам, симметрично. На деле это не так: сочетание этих законов так необозримо разнообразно, дает возможность такого количества вариаций, что каждое слово развивается несколько по-иному, чем другое, вычерчивает под влиянием тех же самых законов свою собственную индивидуальную траекторию (286–287).

Мы не будем заниматься схоластическими объяснениями того, что имел в виду Липавский и как это привести в соответствие с принятой лингвистической классификацией, хотя в принципе это далеко небесполезное занятие (особенно если еще раз ставить задачу «лингвистической реабилитации» Липавского). Напротив, наша идея состоит в том, чтобы вывести его теорию из-под юрисдикции лингвистики и привести ее в иную область, — и мы идем в этом вслед за Липавским. Подтверждение — «Теория слов» в трактовке самого автора в его «Разговорах»:

Л. Л.: Я не рассчитываю, что моя теория может быть признана. Она противоречит не каким-либо законам, а, что хуже, самому стилю современной науки, негласным правилам, управляющим ее нынешним ходом. Никому даже неинтересно будет ее проверять, к ней отнесутся заранее как к решению задачи о квадратуре круга или вечного двигателя. Тот путь, которым я шел, считается в науке слишком простым, спекулятивным, заранее опозоренным. Но, говоря по правде, я не считаю стиль современной науки правильным... <...>

Д. Д. советовал Л. Л. укрепить его теорию слов данными современного языкознания. Тогда сомнения в правильности имеющихся в ней звуковых законов отпадут и она станет убедительной.

Л. Л.: Я не сомневаюсь, что они сойдутся. Но это меня не интересует. Уверен в правильности моей теории, так как проверял ее на фактах, а не на выведенных другими законами. Для этого надо иметь влечение к языкознанию, а у меня его нет. Мне важно, что моя теория не требует никаких предварительных знаний и никакого другого материала, кроме того, который у всех под руками: слов одного языка. В этом ее отличие от современной науки: та требует особой сложной техники исследования, передаваемой через книги и университеты. А ведь мы всегда, во все времена мечтали о знании прямо и не обставленном сложными сооружениями. Всмотрись, подумай по сути — и поймешь! Но вся наука сейчас система боковых, периферических доказательств, собрание ловких приемов угадывания. Я не верю, что для того, чтобы понять мир, нужно читать философские книги или заниматься в физической лаборатории. Мир, очевидно, устроен так, что его суть сквозит в любом его кусочке.

Д. Д.: Для чего нужен язык, каковы его функции?

Л. Л.: Он разрезает мир на куски и, значит, подчиняет его. Но он, как и жестикуляция, естественный вывод природы, ее дыхание, жизнь или пение. Человек плывет на звуках, как лодка на море, чем сильнее становится волнение и больше качает, тем ему веселее. Он проделывает все более сложные движения, он узнает существование моря (187—188).

Друскин сравнил Липавского с Уорфом, говоря, что оба почти одновременно и даже почти одними и теми же словами высказали одну и ту же мысль: язык делит мир на части:

Вот что они оба имели в виду: я вижу мир не таким, как он есть, и не таким, каким вижу, а каким хочу, а иногда не хочу видеть. <...> Язык делит мир на части, чтобы понять его. И понимает части разделенного языком мира. Язык и соединяет разделенные части. Это деление мира на части предполагает и одновременно создает определенный взгляд на мир (58—59).

Строго говоря, столь же, если не более, уместен был бы здесь Сэпир, в дальней перспективе — Гумбольдт, в русской традиции — Потебня<sup>10</sup>. Возможно, это и есть ключ к трактату: по сути дела,

<sup>10</sup> Ср.: «Слова хранят в себе свою историю; каждое слово хранит, точно тщательно запеленав, свою изначальную древность; слова передают друг другу при рождении свой родовой элемент как наследственный признак» (256—257).



язык рассматривается в нем *sub specie* семиотики, как наиболее совершенная знаковая система, которая являет собой универсальный код модели мира; у Липавского аппарат лингвистики, так же как и аппарат философии (и других дисциплин), является прежде всего орудийным, поскольку служит для создания новой и автономной системы описания, принадлежащей новой области.

Эту область сам Липавский определил термином, появившимся примерно через сорок лет: *модель мира*.

Семя слова <...> есть как бы полномочный представитель всей возможной деятельности. Голос есть как бы модель мира. Звук ничего не значит, пока он произволен; когда же он начинает употребляться нарочито, т. е. в избранные, самые важные моменты деятельности, он начинает раскрывать свое содержание на поступках. Модель мира и сам мир начинают совпадать, сначала в самых основных, потом в производных признаках. Звук начинает отбрасывать тень на мир — значение (265).

В языке как семиотической системе Липавского интересовало прежде всего соотношение звук—смысл и то, каким образом звук приобретает смысл (сейчас это назвали бы семиотизацией звука):

Семена слов еще не сами слова: в них нет смысла. Это просто звуки, ничего не обозначающие или, вернее, означающие только то, что они и есть на самом деле: усилие, выраженное голосом. Слово же имеет значение; звук отбрасывает как бы тень от себя, смысловую тень (255).

Липавский связывал это с проблемой происхождения языка, которую отнюдь не считал бессмысленной, достаточно резко возражая противникам ее обсуждения:

...самый вопрос о происхождении языка <...> молчаливо признан каким-то неприличным вопросом, а занятия в этом направлении чем-то смешным и жалким, вроде попытки построить перпетуум мобиле (291).

В оправдание лингвистов скажем, что в пределах лингвистики этот вопрос действительно не решаем, во всяком случае, однозначно, и это еще один довод в пользу принципиальной нелингвистичности лингвистического трактата Липавского.

Эти мысли Липавского были чрезвычайно близки Друскину — с той оговоркой, что Друскин дистанцировался от собственно

лингвистики, направляя свою мысль в сторону знака как такового, то есть в сторону (неназванной) семиотики. И действительно, в определенном смысле идеи Липавского и Друскина ближе к Пирсу, и проекция их на теорию знаков дает, как представляется, гораздо больше, чем попытка лингвистического комментария. В своих «Дневниках» Друскин пишет, что нашел «тайную жизнь отвлеченных, почти ничего не обозначающих слов-знаков. <...> Такой же тайнописью была и иерография<sup>11</sup> <...> из которой затем возникла моя „Тайнопись знаков“ и Лёнина „Теория слов“. <...> Бессмысленный знак получил значение. <...> Это чудо творения мира: пустой, ничего не обозначающий знак стал реальностью. <...> Бессмысленные звуки или знаки получают значение: день, голубой, медведи»<sup>12</sup>.

К Пирсу отсылают и попытки Друскина (можно добавить, и Липавского) произвести классификацию знаков, символов и иероглифов (термин Липавского): «Общее между символами и иероглифами: и те и другие предполагают что-то за явным. Небольшой сдвиг соотношений, некоторое нарушение обычных связей и главное — изоляция: вырвать из общей связи явлений и тем самым немного освободить от закона времени — для этого и сдвиг, и нарушение — вот что иероглиф»<sup>13</sup>; «Отличие иероглифа в том смысле, как я его употребляю, от слова или знака: последние два находятся в сфере понимания, они всегда есть знак чего-либо того, что они обозначают, а *иероглиф* тождествен тому, что он обозначает. Это одновременно чувственный знак и нечувственное обозначение. <...> Приходящий поезд, дорога, камин — вот примеры иероглифов (Л<ипавский>). <...> Это какие-то реальности, прорывающие форму понимания, то есть арациональное, прорывающее оболочку рационального»<sup>14</sup>.

Речь идет о соотношении звук/знак, при том что это соотношение актуализируется в мире человека, точнее, становится

<sup>11</sup> Иерографии должна была быть посвящена совместная работа Друскина и Липавского, оставшаяся неосуществленной. Принципы иерографии, которой они занимались в 1923—1928 гг., Друскин изложил в своем «Манифесте иерографов», то есть изобретателей иерографии, выясняющих «отношения первоначальных элементов, основанные на зак<оне> несоответствия точке зрения» и сводящих «кажущееся богатство внешнего мира к нескольким основным элементам и точкам зрения» (Друскин Я. Дневники. С. 497).

<sup>12</sup> Друскин Я. Дневники. С. 124—125.

<sup>13</sup> Там же. С. 179.

<sup>14</sup> Там же. С. 438.

условием самоосознания человека и его ориентировки в мире. На этом и основана иерография Друскина и Липавского, в этом, по нашему мнению, состоит ее основное зерно. Конечно, мы ни в коем случае не хотим сказать, что самодостаточность «Теории слов» означает ее полную независимость от других дисциплин или, более того, их опровержение. Уже процитированные слова Липавского о связи слов в языке можно применить и к связям разных научных дисциплин: все они «связаны между собой самими на вид разнообразными способами, так что можно соединять их нитями и так и так» (292). Представляется, что средством связи здесь выступает наука о знаковых системах, *семиотика*: перед нами одно из первых семиотических описаний языка в ракурсе модели мира, где во главу угла поставлена антропоцентричность. Липавский дал своего рода образец предсемиотического описания, и не случайно оно применено к универсальной знаковой системе – языку и описано его же, языка, средствами.

И, конечно, нельзя не сказать, что, помимо всего прочего, «Теория слов» Липавского представляет собой высокий образец художественного текста. Это уже характеристика эпохи: научный трактат, метаописание выходит за пределы своей «технической» функции и становится сильным выразительным средством для создания литературного произведения.

# Библиографическая справка

Работы, включенные в настоящее издание, печатаются с исправлениями и уточнениями по сравнению с их первоначальными публикациями:

**Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...»** – Славяноведение. 1997. № 1.

**К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке»)** – Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman. Studies in Russian. Columbus, Ohio, 1988.

**Образ Италии и образ России в последнем стихотворении Баратынского** – Archivio russo-italiano. Русско-итальянский архив (Labirinti 18). Trento, 1997.

**«Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций** – Presenze femminili nella letteratura russa. (Eurasistica. Vol. 57). Venezia, 2000. 24–33.

**Странствие Ахматовой в ее Италию** – Il pelegrinaggio della Achmatova nella sua Italia // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna, 1996.

**Николай Угодник – странник на Русской земле (несколько примеров из русской литературы XX века)** – Слово и культура: Памяти Никиты Ильича Толстого: В 2 т. М., 1998. Т. 2.

**Рассказали страшное, дали точный адрес** – Лотмановский сборник. Вып. 2. М., 1997.

**«Режимный Арбат» Бориса Ямпольского** – Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999.

**Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения)** – Роман Яacobсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999.

**К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века)** – Aequinox. [Вып.] 2. М., 1993.

**Концепт вещи в романе Белого «Петербург»** – Russica romana. 1994. Т. 1.

**Ремизов и его языковые эксперименты** – Русистика, славистика, индоевропеистика: Сборник к 60-летию Андрея Анатольевича Зализняка. М., 1996.

**Наблюдения над категорией определенности–неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой)** – Категория определенности–неопределенности в славянских языках. М., 1979.

**«Поэма без героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой текст–читатель)** – Papers from the Akhmatova Centennial Conference, Bellagio June

1989. Berkeley Slavic Specialities. 1993.

**Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф** – Semantic analysis of literary texts. Amsterdam, 1990.

**Мандельштам и Ахматова: к теме диалога** – Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. New-York, 1994.

**Проза поэтов о прозе поэта** – Russian Literature. 1997. № XLI.

**Юрий Одарченко: представление прозы** – ‘Вторая проза’: Русская проза 20-х–30-х годов XX века. (Labirinti. [Вып.] 18). Trento, 1995.

**Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому (Л. Липавский. «Теория слов»)** – Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann / Die Welt der Slaven. Sammelband. München, 2001.

# Содержание

Вместо предисловия /5

## Раздел первый

Взгляд на себя через посредника:

«Себя как в зеркале я вижу...» /9

К структуре иностранной

речи у Достоевского

(французский язык в «Подростке») /14

Образ Италии и образ России

в последнем стихотворении

Баратынского /29

«Золотая голубятня у воды...»:

Венеция Ахматовой на фоне

других русских Венеций /40

Странствие Ахматовой в ее Италию /51

Николай Угодник –

странник на Русской земле

(несколько примеров из русской

литературы XX века) /58

Рассказали страшное, дали точный адрес

(к мифологической топографии Москвы) /72

«Режимный Арбат» Бориса Ямпольского /92

Леонид Липавский: «Исследование ужаса»

(опыт медленного чтения) /102

## Раздел второй

К семантике и поэтике вещи

Несколько примеров из русской прозы XX века /121

Концепт вещи в романе Белого «Петербург» /138

Ремизов и его языковые эксперименты /145

«Поэма без героя» Анны Ахматовой

(некоторые итоги изучения в связи  
с проблемой «текст–читатель») /159

Наблюдения над категорией  
определенности–неопределенности  
в поэтическом тексте

(поэтика Анны Ахматовой) /169

Об одном ахматовском способе введения  
чужого слова: эпитафия /184

Мандельштам и Ахматова:

к теме диалога /196

Проза поэтов о прозе поэта /206

Юрий Одарченко:

представление прозы /220

Происхождение и устройство языка  
по Леониду Липавскому

(Л. Липавский. «Теория слов») /232

Библиографическая справка /244

**Татьяна Владимировна Цивьян**  
**Семиотические путешествия**

Редактор *И. Г. Кравцова*

Корректоры *О. Э. Карпеева, Т. М. Андрианова*

Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Лицензия: код 221, Серия ИД, № 02262 от 07.07.2000 г.

Подписано к печати 23.10.2001 г. Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнитура Newton. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 15,5. Тираж 2000 экз. Заказ №

Издательство Ивана Лимбаха.

E-mail: [limbakh@mail.wplus.net](mailto:limbakh@mail.wplus.net)

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в типографии ООО «Издательско-полиграфический Комплекс».  
199053, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 22



ISBN 5-89089-009-X



9 785890 159009 11

inslav